Studien über die Persönlichkeit und die Kunstform von D.H. Lawrence

---

Inaugural - Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Irmgard Reuter

aus Niederzahden

Marburg 1934

Druck: Heinrich Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Als Dissertation angenommen am 13. November 1933.

Berichterstatter: Prof. Dr. M. Deutschbein.
Tag der mündlichen Prüfung: 29. November 1933.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

GLIEDERUNG.

I. TEIL.

Das Kernproblem bei D. H. Lawrence:
Die Beziehungen zwischen Mann und Frau.

I. Stoffliche Angaben zum Gegenstand . 3
The Border Line (Prinzip des stärkeren Kraftpols).
The Ladybird (Erlösung vom Selbst, das Dämonische).
The Captain's Doll (Das Machtproblem).
The Fox.
The Blind Man (Integrität und Kontakt).
England my England (Duty-love-Verhältnis).
None of That (blood — mind — Antagonismus).
II. Analyse und Deutung der Beziehungen. . 11
Grundsätzliche Verschiedenheit der Anlage bei Mann und Frau führt zu individualistischer Zielsetzung.
Die Stellung der Frau bei Lawrence.
Wertung ihrer Persönlichkeit.
Gegenseitige Daseinsnotwendigkeit.
Der Antagonismus im Verhältnis der Geschlechter.
Die Funktion des "mind".
"Love-will" und "love".
Verquickung von Liebe und Haß.
Das Zeitmoment in der Liebe.
(Stellung zum Kinde).
Innere Erlebnisbasis.
Mystery beyond knowledge.
Bloodconsciousness und Sex.
Metaphysische Auffassung sinnlichen Erlebens.

II. TEIL.

Lebensgefühl und Wertwelt.

I. Vergleich zwischen Robert Browning und D. H. Lawrence, dargestellt an der Bedeutung des Augenblicks bei beiden. .
Der Augenblick bei Browning: 26

Das Sein des Menschen bestimmt sich aus einem Augenblick der Vollkommenheit heraus
(The Last Ride Together; (Cristina).
Der Augenblick schafft keine dauernde Synthese.
(Two in the Campagna).
Die Ewigkeitskonzeption durch den Augenblick
(By the Fireside).
Die Wertbelastung des Augenblicks motiviert sich aus dem Kunstprinzip des Impressionismus und aus der kosmisch-religiösen Weltanschauung Browning's
Verantwortung des Menschen gegenüber dem im Augenblick ergriffenen Wert
(Porphyria's Lover).
Augenblick = dynamischer Höhepunkt eines Erlebnisses

Der Augenblick bei D. H. Lawrence: 34

(Abgrenzung gegen Browning)
Die positive Wirkung des Augenblicks setzt self-abandon beim Individuum voraus
(The Ladybird; The Border Line; Women in Love).
Die den Wert des Augenblicks gefährdenden Kräfte
Desillusion (Lilies in the Fire; Sun);
das mehr auf Kontinuität gerichtete Gefühl der Frau.
(Captain's Doll; Sons and Lovers.)
Die Integration bei Browning und D. H. Lawrence
(D. H. L.: White Peacock; Women in Love; Briefzeugnisse.)
Integration und Beziehung des Künstlers zur Landschaft

II. Lebensgefühl, Weltschau und Wertwelt bei D. H. L. 46

Love of Life
Life bedeutet Zusammenhang mit den vitalen Urkräften des Seins
(Bedeutung von touch und contact in dieser Beziehung).
Das „Vitale an sich" als höchster Wert
(Vitality = truth).
Die Modi der Anteilhabe am Lebendigen
(Belief, Readiness — response — Love).
Lawrence's Lebenssicht weitet sich zum Kosmismus
Positive Wertung des Chaos bei D. H. L.

Die Verantwortlichkeit des Menschen gegenüber dem "creative mystery"

III. Der Begriff Wirklichkeit bei D. H. L. . . 56

Ausgehend von den Seinsvorstellungen der Romantik

An die Stelle des transzendentalen Seins rückt bei D. H. L. das Unbewußte

Reality in der blood-consciousness.

Die empirische Tageswirklichkeit wird in solcher Weltsicht unbedeutend

IV. Philosophische Grundzüge 61

Es ergibt sich keine eindeutige Bestimmtheit

Der moderne (immanente) Okkasionalismus

V. Lawrence's Kunstschaffen als Ausdruck seiner Zeit 64

Das Zigeunertum bei Browning wie Lawrence als symbolischer Ausdruck ursprünglicher Lebensform

Galsworthy und Lawrence als künstlerische Gestalter eines modernen Lebensgefühls

D. H. L.'s Künstlerberufung

III. TEIL.

Stilistische Studien.

I. Die Short-Story als die angemessene Form für den Gehalt des künstlerischen Schaffens bei D. H. Lawrence 68

Momentdarstellung

Einzigkeit des Eindrucks

Die Hervorhebung des Wesentlichen durch ein Leitmotiv

Das spezifische Wort

Das Bild

Die Gebärde

Intensivierung des Gemeinten

Verwendung von Wörtern gleicher Wortstämme.

Antithesen und Wiederholungen

Relativsätze, die jedoch unverbunden gesetzt werden

II. Impressionismus in D. H. Lawrence's künstlerischer Gestaltungsweise . . 82

Nuancierung

Spiegeltechnik und erlebte Rede

Das Werden anstelle des Seins.
Metapher und Bildwelt
Einfühlung und Erfühlung
Die empirische Welt in der Metaphorik
Die Bildwelt von Feuer, Licht und Dunkel

EINLEITUNG

"The source of all life and knowledge is in man and woman, and the source of all living is in the interchange of these two[1])." Diese briefliche Äußerung von D. H. Lawrence ist für sein gesamtes künstlerisches Schaffen geradezu programmatisch. Das Verhältnis der Geschlechter steht im Mittelpunkt in seinen Romanen, seinen Kurzgeschichten wie in der Lyrik. Dieses Kernproblem soll im ersten Teil der Arbeit beleuchtet werden, und zwar in erster Linie an Hand der Short Stories, die das Thema in größerer Verdichtung darbieten als die Romane. Die Heranziehung der Lyrik wird jedoch besonders bei der Deutung der Beziehungen wesentlich sein.

Im zweiten Teil soll das Lebensgefühl und die Wertwelt betrachtet werden, die der Dichter darstellt, und aus der heraus er zur So-Gestaltung dieses Problems kommt. Wir gehen dabei von einem Vergleich mit Browning aus, dessen künstlerisches Werk — zwar aus einem innerlich wie äußerlich andersartigem Erlebnisraum heraus — von denselben Fragen erfüllt ist.

Der dritte Teil schließlich wendet sich in stilistischen Untersuchungen der Frage der Gestaltung des Hauptproblems zu.

Außer einer Darstellung von D. H. L.'s Leben (Murry, Son of Woman) und zweier Skizzen (Potter, D. H. Lawrence und Aldington, D. H. Lawrence) gibt es keine eingehendere Literatur über den Dichter und sein Werk. Die letzten Jahrgänge von Times Literary Supplement (1929—1933) brachten verstreut (besonders nach dem 1930 erfolgten Ableben des Dichters) zahlreiche kurze Besprechungen und Notizen, die jedoch mehr hinweisende als einführende Bedeutung haben. Darum muß sich diese Darstellung hauptsächlich auf das dichterische Werk stützen und von eigener Interpretation ausgehen.

D. H. L. stellt das Kernproblem in einer ungemein abgestuften Variationsbreite dar, von den ganz im Sinnlichen steckenblei-

---

1) D. H. L., Letters, 196.

benden Beziehungen der Geschlechter in "Lady Chatterley's Lover" bis zu der mystisch-magischen Seelenverbundenheit der Liebenden in "The Ladybird". Einen Ausgangspunkt bildet D. H. L.'s Überzeugung von der unvereinbaren Art- und Erlebensverschiedenheit bei Mann und Frau, damit Differenz des Lebenszieles, und der Weg zu diesem Ziel bewegt sich in einem dauernden Dualismus von "mind" und "blood", "love-will" und "love", entsprechend "conscious" — "unconscious", "real" und "unreal".

Liebe, Haß und Macht sind die drei Mächte, die immer wieder qualvoll in einem Kampf verstrickt erscheinen, in dem auch Ichbehauptung oder Selbstaufgabe, Frau- oder Muttersein problematisch werden. Der Dichter selber scheint in den zwei Schaffensjahrzehnten seines Daseins nie eine dauernd befriedigende Lösung gefunden zu haben; immer ist das Erlebnis oder sind die Personen irgendwie gebrochen, überall ist eine Unerfülltheit, und hinter jeder seiner Darstellungen steht der Künstler als der Fragende, der die Harmonie der gegeneinander gerichteten Kräfte nicht gefunden hat und letztlich die Unerfüllbarkeit schlechthin als Gesetz in der Lebenswirklichkeit anerkennt.

Bevor wir zur eingehenden Deutung der Beziehungen von Mann und Frau bei L a w r e n c e kommen, seien einige der Novellen inhaltlich skizziert, um einführend den Stoff dieser Darstellung zu umreißen.

ERSTER HAUPTTEIL

I. Abschnitt.

The Border Line.

In „The Border Line" steht die Problematik der Beziehungen im Brennpunkt der Betrachtung. Katherine Farquhar hat in ihrer Ehe mit dem schottischen Offizier Alan Anstruther keine Erfüllung gefunden, weil die Frau, die mit einer Bienenkönigin verglichen wird, ihr Eigenich nicht der Herrschaft des Mannes unterwerfen konnte. "They were too proud and unforgiving to yield to one another, and much too haughty to yield to any outsider" (110). Aus dieser Atmosphäre kampffähiger Messung der Kräfte macht die Frau sich frei, und in der huldigenden Liebe Philip Farquhars glaubt sie ihr Wesen glücksgewisser ergänzt. Farquhars eigene Worte kennzeichnen die Verschiedenheit beider Männer: "Alan is the only real man." "Alan never lets himself be swept away" (111). "I am different! My strength lies in giving in — and then recovering myself. I do let myself be swept away". Alan: — a soldier, a ceaseless born fighter, a sword not to be sheathed. Philip: — this cunning civilian, this subtle equivocator, this adjuster of the scales of truth (114). His strength was in his weakness, his appeal, his clinging dependance" (127). Schon in der Wortgebung dieser Schilderung wird der Unterschied zwischen beiden Männern hervorstechend. Die für Philip gebrauchten, vorwiegend aus dem Französischen stammenden Wörter geben meisterhaft diese Atmosphäre verfeinerten Civilisationslebens wieder.

In diesem Gegensatz zwischen der ungebrochenen ichstarken Herrennatur des ersten Gatten und der warmen friedliebenden Anhänglichkeit Philips liegt die weitere Entwicklung begründet, nämlich daß die Frau, die nach Alan's Soldatentod Philip geheiratet hat, diese Ehe allmählich als eine Art Entwürdigung empfindet. Die deutschen Kriegsschauplätze lassen die Erinnerungen an den toten Gatten so in den Vordergrund ihres Bewußtseins treten, daß alle Wirklichkeit unbedeutend

wird. "It had been an illusion, her lifeday, as a ballroom evening is an illusion. Her love and her emotions, her very panic of love, had been an illusion. . . . She had run to Philip to be saved. And now, both her panic love and Philip's sensation were an illusion" (116). Die unbewußten Strömungen, die sie mit Alan verbinden, verdichten sich so, daß Katherine in einer Stunde inneren Aufgeschlossenseins am Straßburger Münster eine Vision Alan's erlebt, die für sie jetzt den toten Gatten wieder in die unmittelbare Wirklichkeit rückt. In diesem seltsamen Zustand, da sie mit einer Erscheinung umgeht, als sei diese der zu aller Wirklichkeit zurückgekehrte Mensch, erlebt sie deutlich die Erfüllung, die in dem unzerstörbaren Gefühl von Zusammengehörigkeit mit dem Gatten liegt. "And there came over her again the feeling she had forgotten, the restful thoughtless pleasure of a woman who moves in the aura of the man to whom she belongs. It is her perfection and her highest attainment" (120).

Nach diesem Erlebnis der restlosen Erfülltheit ist aller Kampf ausgelöscht, und die Frau unterwirft sich der schweigenden Autorität, eben weil ihr deutlich geworden ist, daß es darüber hinaus keine Vollkommenheit für sie als Frau geben kann. Die Lösung von Philip vollzieht sich nun mit lebensgesetzlicher Notwendigkeit. Sie verdeutlicht sich in der konträren Auffassung von „wirklich - und - nichtwirklich" bei Katherine und Philip. Krankheit und Alleinseinsangst lassen Philip sich ganz an Katherine anklammern als an das einzig Wirkliche; denn nicht einmal sich selbst kann er als wirklich empfinden; seine Daseinskraft ist abhängig von der Verbindung mit Katherine. Die Frau hingegen ist zurückgefunden in die vollkommene Hingabe an ihren ersten Gatten, dessen heldische Herrschernatur den stärksten Kraftpol für sie darstellt. Diese Macht löst sie gebieterisch aus Philips hilflosen Anklammerungen in seiner Sterbestunde. "When the lion is shot, the dog gets the spoil. So he (Philip) had come in for Katherine, Alan's lioness" (127). Aber die stärkere Gewalt Alan's siegt. "He (Philip) was dead. And on his face was a sickly grin of a thief, caught in the very act. But Alan drew her away in the silent passion of a husband come back from a very long journey" (131).

In „Ladybird" handelt es sich weniger um die Unterwerfung des weiblichen Prinzips als vielmehr um die damit verbundene Erlösung vom eigenen Ich. Das Dämonische, das dem männlichen Prinzip innewohnt, wird in der Gestalt des outlaw Count Dionys Psanek verkörpert, und erst in der Bejahung dieses Dämonischen findet die Frau ihre Lebenserfül-

lung. Der Kontrast "mind" und "soul" ist in diesem Verhältnis bedeutsam. Die Konfliktsmomente liegen schon in der Konstellation; "this life based on the wicked triangle" (63) — denn Major Apsley, der Gatte Lady Daphnes, bildet in der Liebe nicht den Gegenpol zu der Frau. "She (Daphne) was Artemis or Atalanta rather than Daphne; her eyes told of a wild energy damned up inside her" (13). Dionys Psanek kennzeichnet ihr Wesen: "You are not a dove. You are a wild cat" (32).

"Daphne had married an adorable husband: truly an adorable husband. Whereas she needed a dare-devil. But in her mind she hated all dare-devils" (13). Daphnes Mann, Major Apsley, hat von Natur nichts von "dare-devil-tum" an sich, und der Krieg hat die Aktivität in ihm noch mehr gedämpft. Seine Liebe fordert nichts von Daphne; es ist mehr Anbetung eines "beyond" als Gattenliebe:

"I can't help kneeling before you, darling. I am no more than a sacrifice to you, an offering. I wish I could die in giving myself to you, give you all my blood on your altar for ever" (52). Selbstbehauptung und Hingabe des eigenen Ichs sind für ihn kein Problem.

"If you love, there is no obedience, no submission, except to the soul of love. If you mean obedience, submission to the soul of love itself, I quite agree. But if you mean obedience of one person to another, and one man having power over others — I don't agree and never shall" (60). Apsley's Lebensgefühl neigt mehr zur Kontemplation als zu vitaler Äußerung. "I only ask of life to spare me from further effort of action of any sort — even love. And then to fulfil myself, brooding through eternity" (82). Diesem Wesen des Gatten entspricht nur eine Seite in Lady Daphne's Wesen, das sich durchaus in einem Dualismus von "mind" und "blood" darstellt. In ihrem wachen Verstand und Willen des Tages ist sie ihrem Mann verbunden. "Yes, her will was fixed in the determination that life should be gentle and good and benevolent. Whereas her blood was reckless, the blood of dare-devils. Her blood had its revenge on her" (14). Willensmäßig wehrt sie sich gegen diese Richtung ihres Gefühls, die ihre Entsprechung in dem Kriegsgefangenen Count Dionys Psanek findet. Er ist ein outlaw, durch innere Veranlagung und Kriegerschicksal losgelöst von der übrigen Menschheit; für ihn sind nur die dunklen unbewußten Strömungen im Menschen das Wirkliche. "Well, we have got the world inside out. The true living world of fire is dark, throbbing, darker than blood. Our luminous world that we go by is only the reverse of this. — The same with love. True

love is dark, a throbbing together in darkness" (36). So sehr sich Daphne's Tagwissen sträubt, "something had gone beyond sadness into another, secret, thrilling communion (with Psanek), which she would never admit" (34), sie empfindet die anbetende Liebe ihres heimgekehrten Gatten doch als ein Totes, Sinnloses, das sie frieren macht, und allmählich wird sie wehrlos gegen die dunklen, tieferen Strömungen. "The Count had something that was hot and invisible, a dark flame of life that might warm the cold white fire of her own blood" (71). Ihr Verlangen, von dem eigenen Selbstsein erlöst zu werden, macht sie empfänglich für den Ruf eines Jenseitigen. In dem schwermütigen Lied Psaneks realisiert sich dieser Ruf, und die Frau erfährt in dem Zusammensitzen mit dem Geliebten in der lebengefüllten Dunkelheit der Nacht eine mystische Erlösung; "she had found this wonderful thing after she had heard him singing: she had suddenly collapsed away from her old self into this darkness, this peace, this quiescence" (80).

Die Einmaligkeit und zeitlose Gültigkeit dieser erlebten Vollkommenheit weist in eine Welt über die physische hinaus. "It was to the Count she belonged. T h i s had decided i t s e l f in her down to the depths of her soul. If she could not marry him and be his wife in the world, it had nevertheless happened to her for ever. Question had gone out of her" (80). Das Verhältnis zu dem Gatten findet eine zweite Daseinsform in der Möglichkeit geschwisterlichen Nebeneinanders.

Der Ewigkeitsgedanke ermöglicht den Liebenden den Verzicht auf diesseitigen und körperlichen Besitz. Psanek: "In the night in the dark and in death, you are mine. And that is for ever." "The next life was his. He was master of the after-life. Why fear for this life? Why not take the soul she offered him?" (77).

T h e C a p t a i n ' s D o l l.

„The Captain's Doll" ist ein einziger Kampf um Herrschaft und Unterwerfung zwischen männlichem und weiblichem Individuum. Die Begegnungen variieren von momentan erlebter Harmonie bis zu verhaltener Feindseligkeit (238) in der entscheidenden Auseinandersetzung bei der Bergbesteigung; aber im ganzen Ablauf des Geschehens dominiert eine Kampfhaltung, die keinerlei Zugeständnisse macht. Für Captain Hepburn in seiner Selbstüberschätzung bedeutet Liebe = Macht auf Seiten des Mannes, Unterwerfung und Gehorsam auf Seiten der Frau. "He didn't want to love her. No. He wanted h e r to

love h i m. — In his silent black overbearing soul he wanted to compel her, he wanted to have power over her. He wanted to bully her, physically, sexually and from the inside" (239). Die Frau ist dieser Herausforderung zunächst gewachsen: "He must go down on his knees to her if he wanted her love. And then she would love him. Because she did love him. She wasn't going to give in to him and his black passion. No, never. It must be love on equal terms, or nothing". Beiden Partnern eignet eine solche Starrheit, die den Kampf der wirklichen Gegensätze oft in einem bloßen Widerstreit von Worten fortführt. Countess Hannele hat nicht entscheidend wie Katherine in „Border Line" und Daphne in „Ladybird" zwischen zwei verschieden starken männlichen Energien zu wählen; denn der Regierungsrat, ihr Verlobter, entspricht nur einem Zug der Schwäche in ihrem Wesen [1]). Die Frau hat eine Puppe, ein als künstlerisches Spielzeug wertvolles Nachbild Captain Hepburn's geschaffen, und solange diese Symbolisierung seiner Unmacht über sie existiert, ist keine positive Verbundenheit zwischen ihnen möglich [2]). Mit der Bereitschaft, das Bild zu verbrennen, bekennt sich Hannele als die Besiegte. Daß sie sich der Forderung Captain Hepburn's "I want a woman to honour and obey me" (251) unterwirft, überrascht, zumal der Mann hier kein Prinzip wirklich überlegener Kraft verkörpert, sondern höchstens die Energie der Hartnäckigkeit und Überbewertung seines Selbst.

„T h e F o x".

Die Novelle „The Fox" interessiert im Zusammenhang des Themas insoweit, als sie das Scheitern der Frau darlegt, wo die Frau als solche, unabhängig von männlicher Ergänzung, versucht, die Harmonie ihres Lebens zu finden. Miß March hatte in der verantwortlichen Fürsorge für das Dasein der hilflosen Miß Banford und für ihr eigenes eine Lebensaufgabe gesehen und war nie zu einem befriedigenden Ziel gekommen [3]). Aber über die Unmöglichkeit des einzelnen Menschen, durch sich selbst die Vollendung zu finden, hinausgehend, ersteht hier

---

1) S. 217 unten: "She would like him (den Regierungsrat) to make her feel a queen in exile. No one had ever quite kissed her hand as he kissed it: with that sudden stillness and strange chivalric abandon of himself."

2) S. 248 oben. Captain Hepburn bei Betrachtung des Bildes von der Puppe: But when I look at it — when I look at this — then I k n o w that there is no love between you and me."

3) S. 156 oben: "This had been her great stimulant this grand feeling that, in her own small sphere she was responsible for the well-being of the world. And she had failed. She had failed to satisfy her own feeling of responsibility."

die Frage nach der irdischen Vollendbarkeit überhaupt. "She wanted some goal, some finality — and there was none. Always this ghastly reaching, reaching, striving for something that might be just beyond" (156[4]). Dieses "beyond" realisiert sich für diese Frau auch nicht in der Ehe. Die Verbundenheit mit dem Mann hat nur soweit Bedeutung, als sie die Frau von dem unablassig qualenden Suchen und Bewußtwerden des absoluten Nichts hinter allem Streben in etwa hinwegzieht[4]. "There would be no more of this awful straining. She would not be a man anymore, an independant woman with a man's responsibility" (159[5]). Eine befriedigende Losung des Konflikts zwischen Mann und Frau erscheint hier nicht; Glück bleibt ein Phantom[5], kein einiges Ganzes wird hinter teilweisen Erfullungen sichtbar. "You pluck flower after flower — it is never the flower" (157).

The Blind Man.

Kraft und Unkraft begegnen sich immer wieder als Antagonisten, wo die Beziehungen zwischen Mann und Frau irgendwie problematisch sind. Die Novelle „The Blind Man" soll darum mit zur Betrachtung gezogen werden, obgleich das Verhaltnis von Mann und Frau dort von sekundärer Bedeutung ist. Aber sie erhellt zwei ganz ausgeprägte Varianten eines männlichen Prinzips. In der Anordnung der Mächte ist geradezu eine Verkehrung der Vorzeichen zu bemerken. Der im Kriege erblindete Maurice stellt im Verhaltnis zu der Frau doch das Prinzip des Gesunden, der unmittelbaren Verbundenheit mit allem Lebendigen dar[6], obgleich er zeitweilig sehr unter dem Ausgeschlossensein aus der Welt des Sichtbaren leidet[7]. Der Freund Bertie Reid jedoch, der durch kein physisches Leiden verstummelt ist, vertritt durch seine übergroße Sensibilität das Prinzip der Schwache, die sich in dem Unvermogen äußert, mit Dingen oder Menschen irgend einen engen Kontakt zu bekommen[8]. Darum kann die Frau auch letzten Endes nur ein müt-

4) S. 158: "He (der Mann) wanted her to put her independant spirit to sleep . . . to make her pass away out of all her strenuous consciousness — he wanted her asleep, at peace in him."

5) S. 157 unten: "So the illusion of attainable happiness!"

6) S. 88 oben: "So long as he kept this sheer immediacy of blood-contact with the substantial world, he was happy . . . in this state there was a certain rich positivity . . . life seemed to move in him like a tide . . ."

7) S. 90 oben: "He had almost a childish nostalgia to be included in the life-circle."

8) S. 93 unten: "He had given up hope that he could escape his own weakness — at the centre he felt him self neuter, nothing."

terliches Gefühl für ihn haben: "As a man she patronised him" (94). Für den Blinden bedeutet die Berührung seiner Wunde durch die Hand des Freundes jenen Kontakt mit den Dingen, auf dem seine Kraft beruht. In diesem Falle wird durch die Kontaktgewinnung für ihn zugleich das Verhältnis zu seiner Frau geläutert und harmonisch gestaltet, da damit jeder Schatten von Eifersucht und jedes Gefühl des Ausgeschlossenseins besiegt wird. Aber was für Maurice eine Erfüllung ist, wirkt zerstörend auf das innere Sein des anderen, wie ein Mollusk lebensunfähig wird, sobald die Schale, die sein Inneres umschließt, verletzt wird. Eine Vereinigung beider Kraftmaße, wie die Frau sie hofft, gibt es nicht [9]).

England, My England.

Ein positives Verbundenheitsgefühl von Seiten der Frau kann nur da bestehen bleiben, wo Liebe und Achtung nicht geschieden sind. In „England, My England" ist die Ehe zwischen Egbert und Winifred unter diesem Gesichtspunkt beleuchtet. Der Mann versagt gegenüber den realen Anforderungen des Daseins [10]); seine unstete asoziale Natur, die die Verantwortlichkeit für seine Familie ablehnt, zerstört allmählich die Liebesgemeinschaft mit der Frau. Als der Mann dann durch seine Teilnahme am Kriege sich in eine Art aktiven Lebensgang einordnet, erstarkt in der Frau noch einmal das fast erstorbene Gefühl, zwar in der Form der Pflicht anstelle der ursprünglichen Liebe. "Winifred now had a new duty towards him: the duty of a wife towards a husband who is himself performing his duty towards the world. . . It was duty she now lived by" (45).

None of That.

Als letztes sei in diesem einführenden Abschnitt noch das Verhältnis der Geschlechter in „None of That" skizziert, weil sich hier eine weitere Variation zeigt.

---

9) S. 100 Mitte. Bertie Reid beim Berühren der Verwundung. Bertie quivered with revulsion. Yet he was under the power of the blind man. As if hypnotised. Bertie stood as if in a swoon, unconscious, imprisoned. — S. 101 oben: "Maurice was actually filled with hot, poignant love, the passion of friendship. Perhaps it was this very passion of friendship which Bertie shrank from most."

10) S. 21 Mitte: "It was that Egbert stood for nothing. If he had but striven with something!" — S. 19 unten: "He did no stand firm in the landscape of her life like a power of strength." S. 20 Mitte: "He simply would not give himself to what Winifred (his wife) called life, work." S. 27 oben: "He was himself the living negative of power. Even of responsibility."

Die Begegnung zwischen der exzentrischen Ethel Cane, der Amerikanerin, mit einem mexikanischen Gewaltmenschen, dem Stierfechter Cuesta, muß zur Vernichtung des einen Partners führen. Auch hier steht ein Machtprinzip im Mittelpunkt. Die Frau sucht in dem Manne in erster Linie "a fitting instrument for her remarkable and epoch-making energy and character" (267). Sie braucht andere Menschen, um ihr inneres, spannungüberladenes Sein zu verwirklichen, aber der Dualismus von "body" und "mind", "blood" und "imagination" in ihrem Innern läßt sie nie einen Menschen finden, der ihr entspricht. Mit dem Verstande haßt Ethel Cane alle aktive Kraft auf Seiten eines Mannes [11]), mit ihrem Blut verfällt sie dem Gewaltmenschen Cuesta. "My mind says he is a nada-nada, no brain no imagination, no anything. But my body says he's marvellous and he's got something I haven't got and he is stronger than I am . . . . and I am too merely human to get him" (281) "my imagination has not fallen in love with him. He wouldn't meet me imaginatively. He's a brute" (283).

Die spielerisch erscheinende gewaltige Kraft Cuestas im Stierkampf reizt die Frau; denn von ihr heißt es: " . . . if ever she heard of a man who seemed to have a dramatic sort of power in him, she must know that man" (266). Der phantasielose Cuesta jedoch hat nicht das geringste Verständnis für dieses Wesen, das aus einer gewissen Kulturüberdrüssigkeit heraus immer das Außergewöhnliche sucht oder erwartet. Für ihn hat nur der Reichtum dieser ihm artfremden Frau dämonischen Reiz. Die Frauen als solche haßt er geradezu, weil sie ihm nachstellen [12]).

Ethel's Vernichtung wird für Cuesta zur doppelten Notwendigkeit, weil ihre Aufdringlichkeit sein Ich verletzt und weiter: weil seine brutale Goldgier nur auf diese Weise zu befriedigen ist; für Ethel selbst ist die Vernichtung ihres körperlichen Seins nur die sekundäre Folge ihrer Niederlage in dem Widerstreit von "blood" und "imagination", die Einlösung ihres Versprechens: "If my body is stronger than my imagination I shall kill myself" (282).

Von den für das Verhältnis von Mann und Frau wesentlichen Short Stories seien hier noch "The Virgin and The Gipsy"

---

11) S. 272 oben: "She only wanted passive maleness, and then this "talk", this life of the imagination as she called it." S. 272 Mitte: "A man must be absolutely her servant and only that. That was what she meant by the life of the imagination."

12) S. 264: "I think he would have liked to whip them or kill them, for pursuing him."

und „St. Mawr" als bedeutendere genannt. In beiden übt das Dämonische, das ganz Andere, auf die Frau einen höchsten Lebensanreiz aus. Im ersten realisiert sich das wahre Leben nur außerhalb der Zivilisationswelt, im Zigeunertum, in „St. Mawr" überhaupt nicht mehr im Menschen, sondern nur in der Welt der ungezügelten Tiere, eben in dem Hengst S. Mawr.

II. Abschnitt.

Nach dieser einführungsweise gegebenen inhaltlichen Darstellung kommen wir zur Analyse der Beziehungen selbst. Sie konzentriert sich um einige Grundbegriffe, die durch die Werke hindurch zu verfolgen sind. Ergänzend werden wir hier öfter auf theoretische und kritische Schriften des Dichters [1]) zurückzugehen haben, um das deutlich zu machen, was im Kunstwerk nur verhüllt erscheint.

Grundsätzliche Verschiedenheit der Anlage.

"I am I" ist bei D. H. L. der Ausgangspunkt in jedem Dasein, und zwar ist diese primäre Erkenntnis nach zwei Polen bestimmt: in dem sympathetischen Zentrum des dynamischen Bewußtseins, dem solarplexus, fuhlt der Mensch dies "I am I" in der Weise, daß er selbst ein Teil des Universums ist, sein Dasein harmonisch in das Universalgeschehen eingebettet.

Aber in dem voluntaristischen Zentrum, das im lumbarganglion seinen Sitz hat, wird das Ich als Gegensatz zum Universum erkannt [2]). Dieses Zentrum drängt zur Separation des Ichs, zur absoluten Unabhängigkeit. Beim Manne überwiegt die voluntaristische Aktivität, bei der Frau die sympathetische Richtung. "To build a world" nennt Lawrence den beherrschenden Impuls des Mannes. (Fantasia, 14). Und diese schöpferische Aktivität strebt nicht etwa einem anderen Wesen zuliebe nach Entfaltung, sondern will nur sich auswirken: "It is the pure

1) Hierher gehören: „Fantasia of the Unconscious", „Psychoanalysis and the Unconscious", „Studies in American Literature" und „Nine Letters From D. H. L. to Katherine Mansfield" und Letters of D. H. L.

2) Sympathetisches Zentrum (solar): "I am I, the vital centre of all things. All is one with me." Voluntaristisches Zentrum (lumbar): "I am I, in distinction from a whole universe, — it is my distinction from all the rest of things which makes myself." (Fantasia 30).

disinterested craving of the human male to make something wonderful, out of his own head and his own self, and his own soul's faith and delight" (Fantasia 14).

Das Geschlechtliche, das Lawrence als den anderen Haupttrieb allen menschlichen Tuns ansieht, steht hier an zweiter Stelle, ist nur ein Durchgangspunkt auf dem Wege zur Verwirklichung der schöpferischen Idee, während es für die Frau letzte Erfüllung ihres Seins ist. "It is not the woman who claims the highest in man. It is a man's own religious soul that drives him on b e y o n d w o m a n, to his supreme activity" (Fantasia 90). Worin sich diese "supreme activity" jedoch auswirkt, wird bei Lawrence kaum jemals sichtbar.

I n d i v i d u e l l e Z i e l s e t z u n g.

Diese vom Uranfang an bestehende Verschiedenheit der Anlage von Mann und Frau muß sich in dauernden Spannungen auswirken, zumal das Ziel jedes Menschendaseins bei Lawrence absolut individualistisch ist. Das eigene Individuum ist ihm das einzig Absolute im Universum. Damit wird es ungeheuer wertbetont. ". . . the fight is not for existence, the fight is to burn at last into blossom of being, each one his own flower outflung" [3]).

Von hier aus erhellen sich die unüberwindlichen Konflikte, wo zwei Menschen dieser Art in einem Miteinander verbunden sind, wie in der Ehe; denn dort erschöpft sich dieser absolute Individualismus eher in einem Kampf der Kräfte als in gegenseitiger positiver Ergänzung. Captain Hepburn in "Captain's Doll", der Stierfechter Cuesta in "None of That", Egbert in "England my England" vertreten diese extreme Ichbehauptung des Mannes, die sich bei den beiden ersten auf rein physischer Überlegenheit gründet. Jede höhere Idee, in deren Dienst die geforderte Unterordnung sinnvoll wäre, fehlt. Das Einzelich bildet einen in sich geschlossenen Kreis, ohne Verbindungsmöglichkeit zu einem Andersartigen hin. Der Ästhet Bertie Reid z. B. in "Blind Man" zerbricht einfach an der Verletzung der starren Schale seines Ichs, da er auf die Freundschaft des Blinden nicht mit dem Gefühl antworten kann. Im Verhältnis der Geschlechter zueinander muß sich diese einseitige Einstellung natürlich kraß auswirken.

---

3) Collected Poems I, Discipline 103 unten. Ferner: Psychoanalysis and the Unconscious, 59.

Wertung der Frau.

Umfassend ist schon vorweg zu sagen, daß die Frau bei Lawrence nicht als Individuum mit innerer Eigengesetzlichkeit, wie der Mann sie hat, gewertet wird, sondern in erster Linie als geschlechtliche Ergänzung des Mannes, — als seelische nur, soweit sie durch die völlige Aufgabe ihres Seins in der geschlechtlichen Hingabe dem Manne zur Selbstvollendung hilft. Denn Selbstvollendung und Weltbildnertum sind durchaus bei Lawrence von der Vollkommenheit im geschlechtlichen Erlebnis abhängig.

Der Mann fühlt die Notwendigkeit der Frau; denn das Streben zur Ichvollendung geht oft aus der Erkenntnis hervor, daß das alte, eigene Ich keine Vollendungsmöglichkeiten hat, daß ein neues, anderes als notwendig anerkannt wird, wie in dem biblischen

"And oh, that the man I am
Might cease to be".

In den Gedichten ist dieser Zug stärker ausgeprägt als in den Novellen:

"What should I be, I myself,
'I'?
What would it mean, this
'I'?" [4])

Schon in der isolierten Stellung des "I" verbildlicht sich dieses Gefühl absoluten Preisgegebenseins, das in der letzten Strophe desselben Gedichtes noch deutlicher wird:

"God that I have no choice!
That my own fulfilment is up against me
Timelessly
The burden of self-accomplishment!
The charge of fulfilment!
And God, that she is necessary!
Necessary and I have no choice!" [5])

Der Mann empfindet das Abgetrenntsein geradezu wie eine körperlich lokalisierbare Verstümmelung:

"Oh my God, how it aches
W h e r e she is cut off from me" [6])

Philip Farquhar in "Border Line" ist eine Verkörperung dieses Gefühls; sein ganzes Dasein erschöpft sich in dieser Abhängigkeit von dem anderen Wesen.

---

4) C. P. II, Humiliation 36.
5) C. P. II, Humiliation 37.
6) C. P. II, Mutilation 34.

Gegenseitige Bestimmung.

Die Gewißheit gegenseitigen Bestimmtseins drängt die getrennten Individuen zueinander:

"It must be the want in you
That has drawn this terrible draught of white fire
Up my veins" [7])

und "You are the call and I am the answer" [8]).

Dieser Ausdruck "call — answer" läßt die nicht vollkommene Erfüllung vorausahnen, die aus der Frage der letzten Zeilen spricht:

"It is perfectly complete,
You and I, what more — ?
Strange, how we suffer in spite of this" [9])

call und answer berühren gewissermaßen nur eine äußere Sphäre des Bewußtseins im Gegensatz zu appeal und response, die sich auf die Totalität des Menschen, auf die Einheit von Seele, Körper und Geist richten [10]). Die Liebe fordert response, und Lawrence's Gestalten mangelt es fast durchweg an dieser Fähigkeit, mit dem Ganzen des inneren Seins zu antworten, weil das innere Sein bei ihm keine Ganzheit darstellt. Dem geschlossenen Kern der Shakespearefiguren, dem mettle, entspricht bei den Lawrence-Menschen ein antagonistisches Hin und Her unvereinbarer Triebe [11]).

Zu dem Ausgangspunkt dieses Abschnitts zurückzukehren: der Mann wertet die Frau als ein Mittel, der eigenen inneren Zwiegespaltenheit zu entrinnen, und hiermit wird ein Gesetz des Lebens verletzt, indem ein Mensch zu einem gegenständlichen Objekt herabgewürdigt wird zum Zwecke eines anderen [12]). So wird es bei Lawrence geradezu Gesetz, daß es ein lebendiges positives Miteinander von Mann und Frau nicht gibt. Das einzig Erreichbare ist die Aufhebung eines Negativen, nämlich Lösung von der Ichgebundenheit. Zu einer positiv gerichteten Zweiheit, die Zugang zu einem Überindividuellen schaffen könnte, dringt das Individuum nicht durch.

---

7) C. P. II, Rabbit Snared in the Night 76.
8) C. P. II, By Hennef 22.
9) C. P. II, By Hennef 22.
10) Definition dieser Unterschiede nach dem Kolleg von Prof. Deutschbein.
11) Daß auch bei Lawrence "response" Ausdruck totaler Erfassung des anderen Wesens ist, ist durch "In Love" ("The Woman Who Rode Away" 205) zu belegen. Hier kommen die Liebenden schließlich zu grundsätzlicher gegenseitiger Bejahung: "A hot flush went over her heart. She felt herself responding to him."
12) Dieser Gedanke in der Romantik vertreten durch Wordsworth, siehe Excursion.

Im gestalteten Werk des Dichters sind nun die konfliktbedingenden Elemente meist der Frau beigelegt; denn diese Differenzierung innerer Strömungen gesteht Lawrence im Grunde nur dem männlichen Individuum zu, dem die Frau sich unbegrenzt und immer unterordnen soll [13]). Da aber in Wirklichkeit in der Frau dieselben Gegensätze von "mind — blood" und entsprechend "love — will" und "love" wirksam sind, scheint eine Harmonie nur in den seltenen Fällen möglich, wo die entsprechenden Pole sich zufällig ergänzend begegnen. Wir werden später sehen, daß sie sich bei Lawrence überhaupt nur in einer der Wirklichkeit ferngerückten Sphäre, die durch Begriffe wie "dark, blood, mystery, unconscious" gekennzeichnet ist, vollzieht.

Die Funktion des "mind".

Wir verfolgen zunächst etwas genauer obige Gegenpole, wie sie in den Gestalten des dichterischen Werkes wirksam sind.

In "Lady Daphne ("Ladybird") ist der Verstand in durchaus lebenhemmender Funktion tätig: "The consciousness of her mind was like tablets of stone weighing her down" (37). Die sogenannte Liebe zu ihrem Gatten entspringt dem hellen Tagwissen ihres Verstandes, ihr inneres Sein hat keinen Anteil daran, und von den neurotischen Verkrampfungen in dieser Ehe kommt sie erst durch den mystischen, blutsmäßigen Kontakt mit dem "outlaw" Psanek zur Erlösung ihres Selbst.

Auch bei March [14]) (The Fox), Ethel Cane (None of That), The Woman who rode away, Juliet (Sun) ist der "mind" stets als einheitzerstörend dargestellt.

"Mind" ist bei Lawrence im Sinne des Oxford Dictionary (Vol. VI, 461, 18) zu verstehen als "the cognitive or intellectual powers, as distinguished from the will and emotions. Often contrasted with heart." Der "mind" stört die Entfaltung des Menschen aus seinem dynamischen Zentrum heraus. "Not 'know thyself' but 'be thyself' is the last motto" (Fantasia 60). "The mind should not act as a director or controller of the spontaneous centres" (Fantasia 120). Bei Lawrence ist Wissen geradezu identisch mit Verlieren. Verstand und Wille haben

13) In der modernen Philosophie dieser Gedanke extrem ausgesprochen von O. Weininger, Gedanken über Geschlechtsprobleme.

14) The Fox 158: "She wanted to see, to know, to understand . . . He wanted to veil her woman's spirit, he wanted to commit herself to him, and to put her independent spirit to sleep."

in keinem Falle aufbauenden Anteil an der Realisierung der Lebensimpulse, die für ihn höchster Lebenswert sind. "We are mentally domesticated" ist seine ständige Anklage gegen "this mind mischievous age": "Why don't we learn to tame the mind / Instead of killing the passions and the instincts and feelings? It is the mind which is uncouth and overweening and ruins our complex harmony." (Pansies, 121 Immoral Man). Verstandes- und Gefühlskräfte gehen bei D. H. L. niemals eine Synthese ein. Die Verbindung von Liebe und Willenskräften z. B. — der love-will — wirkt eher verhängnisvoll als harmonieschaffend. Das Versagen so vieler rein menschlicher Beziehungen sieht D. H. L. hierin begründet, nämlich: daß unsere sogenannte Liebe viel mehr überlegungs- und willensmäßigen Entschlüssen als spontanen Impulsen folgt.

"Love-will" und "love".

Dieser "love-will" zerstört jeden wirklichen Kontakt der Menschenwesen und wirkt sich wieder besonders in der Frau aus: Lady Daphne's Verhältnis zu ihrem Mann wird beschwerter, je mehr sie willensmäßig diese Ehe erfüllen will. Für Ethel Cane wird diese Eigenschaft zum Verhängnis (None of That 272); denn der Stierfechter Cuesta haßt jedes Eindringenwollen von Seiten der Frau in sein Wesen. In verschiedenen Gedichten [15]) tritt dies noch stärker hervor, wie der Mann diesen "love-will" der Frau als eine Verletzung, als ein Eindringen in ein autonomes Ich empfindet.

Anstelle eines natürlichen Gebens und Nehmens steht in der Ehe bei D. H. L. ein gegenseitiges "to wrestle for the price of perfect love" [16]). Alle Liebe ist ein qualvolles Sichmühen, "toils of a would-be-perfect love". Dieser Ausdruck "would-be-perfect" [16]) weist schon auf die Unerfülltheit hin, die der Begriff "love" bei D. H. L. immer in sich trägt. Bei ihm überwindet die Liebe nicht den Dualismus im Leben des Einzelnen. Wenn Hegel sagt: „In der Liebe ist das Getrennte noch, aber nicht mehr als Getrenntes — als Eigenes, und das Lebendige fühlt das Lebendige". „Diese Lebendigkeit schließt auch eine Trennung von Leib und Geist aus: ‚An Liebenden ist keine Materie, sie

15) C. P. I, 102, Dilcipline. — C. P. I, 145, Those Clever Women. — C. P. I, 192, Passing Visit to Helen. — C. P. II, 59 A Bad Beginning. — C. P. II, 95 She said as well to me. —

"Don't touch me and appreciate me. It is an infamy. Is there nothing in me to make you hesitate?" — Pansies 64 The Mess of Love.

16) C. P. II, 296 Spirits summoned West.

sind ein lebendiges Ganze' " [17]), so wird darin die entscheidende Abgrenzung gegen D. H. L.'s Liebesbegriff deutlich. Die Liebe ist ihm kein lebensteigerndes Prinzip; sie schafft auch keine Harmonie zwischen dem Ich und dem Universum. Wir werden hier, wo wir die Beziehungen vom Menschen zum Menschen zu ergründen versuchen, immer wieder auf den ungeheuren Individualismus zurückgeführt. Er kennt keine Zweiheit, die das Selbst erlöst und zugleich zu gesteigerter Aktivität führt:

"I thought that love would do all things
But now I know I am wrong.
There are depths below depths, my darling,
Where love does not belong.
Where the fight that is fight for being
Is fought throughout the long young years" [18]).

Kampf als Urprinzip.

In den letzten unergründlichen Tiefen des Seinsursprungs waltet nicht die Liebe, sondern Kampf [19]), und dieser Grundhaltung von Kampf entsprechend erscheint die Liebe nicht als Kosmos, sondern als Chaos. Er spricht immer wieder von dem "chaos of love" oder "mess of love" [20]).

Verquickung von Liebe und Haß.

Die Beziehungen, die sich aus diesem Chaos herausschälen, sind dementsprechend kaum jemals eindeutig, sondern erscheinen häufig als gespaltene Relationen, wie z. B. in der engen Verbundenheit von ekstatischer Liebe und brennendem Haß, wie sie oft das Verhältnis der Geschlechter bei D. H. L. belastet.

Die Beziehungen von Countess Hannele und Captain Hepburn (Captain's Doll) zeigen deutlich solche Verquickung dieser Gegensatzmächte [21]), ebenso Joe und Hester (In Love, 191), Alfred und seine Frau (Wintry Peacock); von den Gedichten seien hier genannt: "Repulsed" (C. P. I, 110); "She Looks Back"

17) Zitiert nach Paul Kluckhohn, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, S. 338.

18) C. P. I, 103, Discipline.

19) C. P. I, 102 Discipline.
"In the night where we first have being,
Before we rise on the light,
We are not lovers my darling,
We fight and we do not spare."

20) Pansies 68, Fidelity; Pansies 64.

21) Captain's Doll 248, 253.

(C. P. II, 25) "Winter Dawn" (C. P. II, 58) "Both Sides of the Medal" (C. P. II, 67) "History" (C. P. II, 86). In dem vorletzten heißt es:

> "Ha, since you love me to ecstasy it follows you hate me to ecstasy"..

und in "History" steht unverbunden Dasein neben Dasein, bis letztlich der Haß die einzige Relation bleibt.

> "You and I counted our scars . . .
> Your life, and mine, my love passing on and on
> The hate fusing closer and closer with love
> Till at length they mate." (C. P. II, 86).

Das Zeitmoment der Liebe.

Lawrence kennt auch kaum ein Ewigkeitsmoment. Die Liebe wird durch das Gesetz des Wandels und Weitergehenmüssens begrenzt. "Love, like a flower will fade, will change into something else or it would not be flowery" [22]). Da die Liebe sich bei ihm vorwiegend auf das Erlebnis der Sinne beschränkt, ist sie so stark der Vergänglichkeit und Zeitlichkeit verfallen, die jeden Genuß überhaupt — und speziell den Sinnengenuß kennzeichnen. Von dieser Zeitgebundenheit her wird ein weiteres Konfliktsmoment zwischen Mann und Frau verständlich.

Der Mann kennt nur die ausschließliche Verbundenheit mit der Frau in der geschlechtlichen Vereinigung; der Augenblick gewinnt hier höchste Eigenbedeutung; aber er trägt kein Moment von Dauer in sich, wie es das geschlechtliche Erlebnis zum Beispiel in der Romantik wirkt. Schleiermacher formuliert es: „das Eigentümliche der Geschlechtsgemeinschaft ist das momentane Einswerden des Bewußtseins und das aus dem Faktor der Erzeugung hervorgehende permanente Einswerden des Lebens" [23]). In der Stellung zum Kinde zeigt sich bei Lawrence die Wertbegrenztheit der Liebe. Hier ist unbedingt ein Widerspruch. "To build a world", also Auswirkung des Schöpfertriebes, nennt er das höchste Ziel des Mannes, aber die organische Gestalt, die der Schöpfertrieb in der Existenz des Kindes gewinnen kann, lehnt er ab. Überdies bleibt festzustellen, daß in kaum einer der Männergestalten des Lawrenceschen Kunstwerks dieser Schöpferdrang als Hauptprinzip wirksam wird, auch da nicht, wo es sich um Schaffung anorganischer Werte handeln könnte, z. B. in Technik, Erfindung oder Kunstschaffen.

22) Pansies 68, Fidelity. Ebenso C. P. I, 60 Sigh no more. "There must ever be deceiving of the mournful constant heart".

23) Zitiert nach Kluckhohn, 455.

Stellung zum Kinde.

Daß Lawrence für das Kind kein Verständnis hat, erscheint auch insofern widerspruchsvoll, als er andererseits der eifrigste Bejaher alles Vitalen, Lebendigen ist. Für die Frau ist das Kind die höchste Vollendung des Daseins, für den Mann verkörpert es in erster Linie die Gewalt, die dem Manne den absoluten Anspruch auf das Dasein der Frau verwehrt. Er spricht von "destructive motherlove" [24]), die jede Vision zerstört. Die freien Rhythmen von "She Looks Back" sind eine einzige heftige Anklage gegen die Frau, soweit sie Mutter ist. Der Dichter empfindet sie erstarrt wie Lot's Weib:

"Lot's wife! — not wife, but mother.
I have learnt to curse your motherhood.
You pillar of salt accursed . . .
Nine tenth, ah, more
You look round over your shoulder" [25]).

Man kann nicht recht ersehen, ob diese Negierung des organisch Werdenden nur eine Konsequenz des absoluten Individualismus ist, der das Ergebnis unzulänglicher Ausreifung darstellt, oder ob das Erlebnis überhaupt mangelt. In "Rose of All the World" (C. P. II, 44) wird unter dem Sinnbild der Rosenentfaltung die Frage aufgeworfen, ob das geschlechtliche Erlebnis seinen endgültigen Wert in sich in dem Augenblick der Vereinigung hat, oder ob es einen darüberhinausgehenden Wertzweck gibt [26]). Dem Manne genügt das Blühen als solches, ungeachtet des Samens und der Frucht.

"To me it seems the seed is just left over
From the red rose-flowers' fiery transience;
Just orts and slarts; berries that smoulder in the bush
Which burnt just now with marvellous immanence.
Blossom my darling, blossom, be a rose
For rosiness only, without an ulterior motive;
For me it is more than enough if the flower unclose" (C. P. II, 44).

Die wundererfüllte Immanenz des Augenblicks hebt das Ewigkeitsmoment auf, das an einer einzigen Stelle in der Frage aufdämmert "is it true that the little weed / Will flourish its branches in heaven / When we slumber beneath?" (C. P. I, 223) [27]).

---

24) C. P. II, 25 She Looks Back.

25) C. P. II, 27 She Looks Back.

26) C. P. II, 44 "Our Consummation Matters, or does it not?"

27) In den Novellen spielt dies Problem kaum eine Rolle; der Dichter berührt es in "England my England", wo die Frau schließlich in ihrem Muttersein den Sinn ihres Lebens erfüllt, nachdem ihre Ehe als solche gescheitert ist. "Her body belonged to her duty as a mother . . . she was purely the mater dolorata. To the man she was closed as a tomb" (37). — Für die Frau, die davon reitet, bedeuten die zurückbleibenden Kinder keinerlei Skrupel.

In "Aarons Rod" zeigt sich eine erschreckend äußerliche Auffassung des Kindes, wenn er sagt: "I'll be hanged if I can see anything high and holy about children" (105). — "Women want to get you (the man) under and children is their chief weapon" (106). Da für die Frau das Muttersein jedoch naturgemäß mindestens ebenso bedeutend ist wie ihr Frausein, führt auch dieser Punkt zu dem Grundklang bei Lawrence zurück "There is no fulfilment in love" [28]), oder wie er in einem Selbstbekenntnis sagt: "I know a great deal more about the craving and raving and sore ribs than about the accomplishment" (Fantasia 124). Die Erstarrung eines beweglich sich Entwickelnden erscheint als der Krebsschaden in der Ehe. Sie ist für Lawrence nur Mittelstadium auf dem Weg zur Selbstvollendung. "We have pushed a process into a goal. The aim of any process is not the perpetuation of that process, but the completion thereof . . . The completion of the process of love is the arrival at a state of simple pure self-possession, for man and woman only that" (Aaron's Rod, 177).

Und doch bezeugt dieser beständige Kampf wiederum das Suchen nach einer Vollkommenheit, und das bezeugt bei Lawrence doch die Bejahung des Lebendigen, sodaß man — meiner Meinung nach — von einem Pessimismus des Dichters höchstens in bezug auf erstarrte, konventionsgebundene Formen sprechen kann [29]).

"Mystery beyond Knowledge".

Das Suchen nach einer — sei es in der Natur oder in der Liebe geoffenbarten — Harmonie des Erlebens, die in der Romantik durch die imagination möglich wird, findet bei Lawrence seine Entsprechung in dem gefühlten Verlangen nach dem "mystery beyond knowledge". Somit kommen wir zu der Sphäre, in der allein der Mensch bei Lawrence sich der Vollkommenheit nähern kann, nämlich der Region des Unbewußten, die sich durch die Begriffe "mystery, dark, night, blood, sex, touch, inside" kennzeichnet. Die Darstellung erschwert sich hier insofern, als die inneren Beziehungen von Mann und Frau sich in einer der Analyse schwer erschließbaren Seinssphäre

---

28) Fantasia, 110, 111. "It is time to drop the word love and more than time to drop the ideal of love . . . there is no fulfilment in love. Half our fulfilment comes through love, through strong sensual love. But the central fulfilment, for a man is that he possess his own soul in strength within him, deep and alone . . . and the passing beyond any further quest of love."

29) Ablehnung des von Wesslau in seiner Dissertation „der Pessimismus bei D. H. L." 1931 vertretenen Standpunkts.

entscheiden. Hier werden kaum Motivierungen sichtbar. Ein "it", über das sittliches Wollen oder Denken seines Trägers nichts vermögen, ist in dem Individuum wirksam. Lady Daphne (Ladybird) wird von ihrem gefangenen Selbst durch diese unpersönliche Macht befreit. "It was to the Count she belonged. This had decided itself in her down to the depths of her soul" (Ladybird 80). Der Mensch ist nur Zeuge, Gefäß dieses Wirkens. "They were but witnesses I was just driven" [30]).

"Blood-Consciousness" und "Sex".

Dieses "it" ist die "blood-consciouness", der dunkle Impuls, der für Lawrence das einzig Absolute im Menschen ist, um die Dinge zu erkennen. "Sex is our deepest form of consciousness. It is utterly non-ideal, non-mental. It is pure blood-consciousness" (Fantasia 157). Dieser untrügliche geschlechtliche Instinkt nimmt bei Lawrence die Bedeutung an, die z. B. die Idee im klassischen Idealismus oder die Liebe in der Romantik hat; sie entspricht der Bergson'schen Intuition, die ein Ding von innen her erfaßt, während der Intellekt nur äußerlich das Ding umkreist. Aus dieser hohen Wertung erklärt sich auch des Dichters leidenschaftliches Einstehen für die triebhaften Gewalten, das so oft mißverstanden oder mißdeutet wurde. Der Mensch, der Lehrer kämpft aus ernster Überzeugung heraus so unmittelbar gegen Unaufrichtigkeit und Scheinmoral in der modernen Zivilisation, daß ihm keine Zeit zu symbolischer Einkleidung bleibt, und so spricht uns aus vielen Gedichten unmittelbar der Aufklärer und Reformer an:

> "Sex isn't something you've got to play with; sex is you.
> It's the flow of your life, it's your moving self,
> And you are due to be true to the nature of it" [31]).

Sex ist das innerste Lebenszentrum in dem Lawrence-menschen; es verursacht jedoch insofern eine Diskrepanz im Menschen, als die geschlechtlichen Instinkte ihrer Natur nach Willen zur Gemeinschaft bekunden und somit dem Selbstbehauptungsstreben, der zweiten Hauptkomponenten des Individuums, entgegengesetzt wirken. Soziale Gebundenheiten, Verstandeserwägungen und Willensanstrengungen bedrohen die Integrität des Individuums mehr von außen her, während der Drang nach Ergänzung durch das Nicht-Ich, wie er in sex lebt, die Ichgeschlossenheit des einzelnen von innen her sprengt. Diese Ergänzungsbedürftigkeit ist in allen Kreaturen ein zwingendes Gesetz:

30) C. P. II, 12, Don Juan.
31) Pansies 55, Sex isn't Sin.

"Sex, which breaks us into voice,
Sets us calling across the deeps,
Calling, calling for the complement . . .
. . . Torn, to become whole again,
After long seeking for what is lost,
The same cry from the tortoise
As from Christ, the Osiriscry of abandonment" [32]).

Lawrence erkennt dieses Komplementärangelegtsein als Naturgesetz an, er kämpft darum gegen die Nivellierungstendenz im modernen Dasein, weil sie mit der Verwischung der Artgrenzen jede Spannung vernichtet und damit den Vitalitätsgrad mindert. "The nice clean intimacy which we now so admire between the sexes is sterilising. It makes neuters. Later on, no deep magical sex-life is possible." Wenn die Kardinalfrage in bezug auf die Menschen bei Lawrence heißt: "Are they obeyers of life? Do they allow their life to flow on its course? Are they answerers?" [33]), so meint hier "life" die dynamischen Triebe, den „dunklen Gott", der in den geschlechtlichen Instinkten des Menschen spricht.

Das Magische spielt überall stark mit hinein. In die Sphäre von Dunkel und Mystik weist das entscheidende Erlebnis Katherine Farquhars (Border Line 118) in der Vision am nächtlichen Münster. In "Glad Ghosts" ist das Magische der Erlebnissphäre bis zum Spiritismus verdichtet. Auch in den Gedichten prägt sich dieses Gefühl aus, daß der helle Tag dem Verstandeswesen gehört und der wirkliche Kontakt zwischen lebenden Wesen nur durch die Sinne, im Dunkel, in der Auslöschung der Erscheinungswelt möglich ist:

"Then perhaps in the dark you would get what you want to find:
The solution that ever is much too deep for the mind,
Dissolved in the blood" [34]).

Einen ergreifenden Ausdruck für dieses Verlangen nach Dunkelheit finden wir in den Versen:

"I wish that whatever props up the walls of light would fall,
And darkness would come hurling heavily down,
And it would be black dark for ever.
Not sleep, which is grey with dreams,
Nor death which quivers with birth,
But heavy, sealing darkness, silence . . ." [35]).

Diese enge Begrenzung der Harmoniebasis erklärt zum großen Teil den peinvollen Bruch in jedem menschlichen Ver-

32) C. P. II 238, Tortoise Shout.
33) Stephan Potter, D. H. Lawrence, 128.
34) C. P. I, 145. The Clever Women; vgl. ferner: At a Loose End (C. P. I, 139); — Everlasting Flowers (C. P. II, 54).
35) C. P. II, 24.

bundensein, z. B. wenn die Frau das Prinzip des hellen wachen Tags, der Mann das der mystischen Versunkenheit im dunklen All darstellt. Die Frau sagt: "I dance in the sun, I'm a thing of life — let me be myself, not a river or a tree" [36]), während der Mann den Sonnenschein mit Schatten belebt. Hier tritt deutlich eine der extremen Antithesen, in denen sich bei Lawrence alles bewegt, die von Tag — Nacht, Dasein und Seinsauslöschung, hervor.

Ebenso unerfüllt bleibt das Erlebnis, wenn die Entsprechung der dunklen Gewalten in den männlichen und weiblichen Trägern nicht bis zur Totalität gesättigt wird. In den zarten Bildern von „Passing Visit to Helen" (C. P. I, 192) und „Lilies in the Fire" (C. P. I, 93) gewinnt diese schmerzliche Erkenntnis symbolischen Ausdruck.

Metaphysische Auffassung.

Aber gerade in „Lilies in the Fire" zeigt sich auch die metaphysische Verknüpfung von "Sex". In dem "all my best soul's naked lightning, which should sure attest God stepping through our loins" [37]) erscheint eines der wenigen Zeugnisse dafür, daß das Geschlechtserlebnis als solches bei Lawrence auch gelegentlich in höhere Sphären weist. Hier hebt die tiefere Überzeugung des Dichters über die Atmosphäre von Gebundenheit an die Materie im geschlechtlichen Leben, die in „Lady Chatterley's Lover" so erdrückend wirkt, hinaus. Diesen über die zeitliche Erscheinung hinausschreitenden Wert zeigt auch das Liebeserlebnis zwischen Lady Daphne und Count Dionys. "If she could not marry him and be his wife in the world, it had nevertheless happened to her for ever". (Ladybird 80). The next life was his. He was master of the after-life Why fear for this life?" (Ladybird 77).

Hier wie auch in den freien Rhythmen von „Wedlock" (C. P. II, 82) bewirkt die in der Gegenwart nicht ganz erreichbare Erfüllung keine Disharmonie, vielmehr trostet der Ewigkeitsgedanke über die zeitliche Begrenztheit und gibt einen neuen Ansporn. Der Mann ahnt in der Frau das "you beyond my scope", das Du, in dem sich ein inneres Neues, Schöpferisches realisiert [38]). Hier erscheint also das Anderssein des geliebten

36) C. P. II, 32. In the Dark.
37) C. P. I, 93.
38) C. P. II, 85, Wedlock, letzter Abschnitt:
"And yet all the while you are you, you are not me . . .
Yet I am glad. I am so glad there is always you beyond my scope.
Something that stands over, something I shall never be.

Menschen als ein lebenssteigerndes Moment, im Gegensatz zu der zerstörenden Funktion, die das Bewußtwerden des Andersseins sonst bei Lawrence meistens hat.

Aus dem ständigen Chaos widerstreitender Strömungen zwischen Mann und Frau heben sich einzelne Momente erlebter Harmonie heraus, und diese bezeugen die Existenz eines irgendwie Ewigen, Harmonischen hinter allen verworrenen Kampfformen der Erscheinungswelt. „Spring Morning" (C. P. II, 80), „Song of a Man who is Loved" (C. P. II, 87), „Song of a Man Who Has Come Through" (C. P. II, 89) haben diese geahnte und teilweise erlebte Vollkommenheit zum Thema; in dem letzten äußert sich eine so starke Lebenszuversicht, daß man schlechthin nicht von wirklichem Pessimismus, der sich doch auf das Dasein als solches und nicht bloß auf seine augenblicklichen Erscheinungsformen richtet, bei unserem Dichter reden kann[39]). "Not I not I, but the wind that blows through me! / A fine wind is blowing the new direction of time / If only I am keen and hard like the sheer tip of a wedge driven by invisible blows, / The rock will split, we shall come at the wonder, we shall find the Hesperides"[40]). Diese Bejahung eines immanenten Lebendigen weitet sich geradezu zum kosmischen Glauben, wenn der Dichter sagt:

"A sun will rise in me
A sun in me.
And a sun in heaven.
And beyond that, the immense sun behind the sun . . .
And further, the sun within the atom
Which is God in the atom"[41]).

Gewiß steht D. H. L. oft stark unter dem Einfluß der negativen Kehrseite, wo der Mensch im tätigen Leben keine Beziehung zum Universum spürt; der Dichter nennt dies Gefühl einmal bildlich "at a loose end", (C. P. I, 139) das etwa den Stilwert unseres deutschen „am losen Faden hängen" hat.

That I shall always wonder over, and wait for,
Look for like the breath of life as long as I live . .
I shall never cease to be filled with newness, having you are near me."
Vgl. auch C. P. II, 89.

39) W. Weßlau, Der Pessimismus bei D. H. Lawrence, schränkt diesen Titel dann auch ein auf „pessimistische Züge", bringt dann aber eine Einreihung von Beispielen in vorgefaßte Meinungen, in bezug auf Lawrence „Pessmismus". Da sich jedoch Lawrence's Kritik vorwiegend gegen äußere Faktoren, z. B. gegen erstarrte Formen moderner Zivilisation richtet, liegt hier meiner Meinung nach kein Pessimismus vor. Auch beweist das Moment der Kritik in Lawrence eher den eifrigen Drang des Dichters, einen wirklichen vitalen Lebenskern zu bejahen statt grundsätzliche Verneinung.

40) C. P. II, 89.

41) Pansies 104, "Sun in me".

Diese passive Haltung ist vielen seiner Gestalten - Männern wie Frauen — eigentümlich. Wenn Major Apsley (Lady-bird 82) zum Schluß sagt: "I only ask of life to spare me from further effort of action of any sort — even love —" so bedeutet das gerade soviel Resignation, wie wenn Frau Juliet (Sun. 50) sich der "fatal chain of continuity" kampflos unterwirft und die rein formale Bindung an ihren Gatten aufrecht erhält, oder wenn die Frau, die davonreitet, sich willenlos den Indianergötzen opfern läßt. Nirgends wird ein kräftiges die - Dinge - dieser - Welt in - die - Hand - Nehmen sichtbar.

Für das Verhältnis von Mann und Frau, das sich doch letzten Endes im wirklichen Sein des hellen Tages bewähren soll, ergibt diese einzig in dunklen, nahezu mystischen Strömungen liegende Vollendungsmöglichkeit keine befriedigende Lösung. Aus diesem beständigen Antagonismus von Strömungen und Kräften, dem jähen Wechsel von dynamischen, leidenschaftlichen Lebensinstinkten und fatalistischer Resignation schält sich kein klares Prinzip der Mann- Frau - Wesenheit heraus, wie es etwa bei B r o w n i n g durchscheint.

ZWEITER HAUPTTEIL.

I. ABSCHNITT.

Vergleich zwischen Robert Browning und D. H. Lawrence, dargestellt an der Bedeutung des Augenblicks bei beiden.

In diesem Teil der Arbeit soll das Lebensgefühl und die Wertwelt, aus der das Kernproblem bei D. H. L. erwachsen ist, im Zusammenhang dargestellt werden. Und zwar gehen wir dabei von Browning aus, um daran dann umso deutlicher die Eigenart D. H. L.'s abzuheben.

Von Browning's Gedichten interessieren in diesem Zusammenhang besonders:

„The Last Ride Together"
„Cristina"
„Two in the Campagna"
„By the Fireside"
„Porphyria's Lover".

Von D. H. L. einige Gedichte aus dem Zyklus "Look we have come through" und besonders die Short Stories:

„The Ladybird"
„The Border Line"
„Sun"
„The Virgin and the Gipsy" u. a.;

weiter die Briefe des Dichters.

Bei Browning ist die Spannung zwischen den Geschlechtern in der Formel [1]) zusammenzufassen, daß der Mann seinem innersten Wesen nach das Prinzip der endlichen Unendlichkeit vertritt, während die Frau in der Beschränkung auf einen endlichen Kreis, in der absoluten Hingabe an diesen Kreis ihre Vollendung findet. Die Eigentümlichkeit des Verhältnisses zwischen den Geschlechtern bei Lawrence war im Vorhergehenden dargestellt; hier soll als Angelpunkt für den Vergleich

1) Resultat aus den Übungen des Engl. Hauptseminars über Browning W.-S. 1930/31.

mit Browning ein bestimmtes Moment herausgehoben werden, das der impressionistischen Kunst beider Dichter gemeinsam ist, nämlich die Bedeutung und Funktion des Augenblicks.

Beiden Künstlern scheint sich das Leben gleichsam in Momentsituationen zu entschleiern. Von einem Punkt her erhellen sich Vergangenheit und Zukunft, und es ist gleich vorauszuschicken, daß „Augenblick" hier weniger als zeitliche Erstreckung, sondern vielmehr als Träger der Intuition erscheint; er stellt den Erlebnisraum dar, in dem sich ein einmaliges bedeutsames Erleben vollzieht oder auch nur spiegelt. Wie sehr dem Dichter Browning selbst bestimmte Augenblicke im Leben richtunggebend sind, spricht er in „Cristina" folgendermaßen aus:

"Oh, we're sunk enough here, God knows!
But not quite so sunk that moments,
sure though seldom, are denied us,
when the spirit's true endowments
stand out plainly from its false ones" (III).

In „The Last Ride Together" schließt der letzte gemeinsame Ritt, den die Geliebte dem Mann gewährt, alle Erfüllung und alle Vollkommenheit, die sonst vielleicht in langen Zeiträumen stückweise in die Erscheinung getreten wären, ein. Vollkommenheit ist hier identisch mit der großtmöglichen Anteilhabe am Leben, und das Liebeserlebnis birgt den höchsten Vitalitätsgrad in sich. Der Mann ist uneingeschränkt dem Augenblick der Gemeinsamkeit hingegeben; es ist kein passives Offensein, sondern ein bewußtes Bejahen des Gegenwärtigen aus dem Wissen heraus, daß ein Einmaliges ergriffen werden muß - - geradezu als Repräsentant dessen, was die Zukunft versagt, da die Geliebte ihm nicht folgen kann. Browning stellt diese Anteilhabe am Lebendigen über alle menschlichen Errungenschaften auf den Gebieten der Arbeit, der Wissenschaft, der Kunst.

Der Augenblick gewinnt hier seine Bedeutung rein aus sich selbst heraus. Keine Vergangenheit schattet in ihn hinein:

"Past hopes already lay behind.
What need to strive with a life awry?
. . . And here we are riding, she and I", (IV)

aber in bezug auf die Zukunft schafft er einen bleibenden Wert insofern, als dieser gemeinsame Ausritt wie eine Projektion der himmlischen Vollkommenheit in das irdische Dasein hinein erlebt wird:

"What if Heaven be that fair and strong
At life's best . . .
We, fixed so, ever should abide?

What if we still ride on, we two,
with life for ever old yet new,
Changed not in kind but in degree,
The instant made eternity — " (X)

Zwischen der hier erlebten und der himmlischen Vollkommenheit besteht für Browning letztlich nur noch ein Grad-, nicht ein Wesensunterschied (degree — kind). Die Steigerung des Gefühls in dieser Stunde der Begnadung wird an einer Vorstellung des Dichters ganz deutlich:

"I and my mistress, side by side
Shall be together, breathe and ride,
So one day more am I deified —."
Who knows but the world may end to-night" (II)

Hier am Anfang fühlt sich der Mann "deified", als irdisches Wesen auf eine gottgleiche Stufe erhoben, und der Sinn der Erscheinungswelt vollendet sich ihm in diesem einzigen Tag, so daß es unbedeutend wird, ob diese Welt danach überhaupt noch fortbesteht, während er am Ende eben die himmlische Welt sich in der Erfüllung dieses irdischen Momentes spiegeln sieht (X).

Cristina.

In "Cristina" erscheint dieselbe "finality" im einmaligen Erlebnis der Liebe. Das momentane Einswerden gibt hier dem Dasein eine solche Harmonie, daß nichts Irdisches, kein Abschied und keine Enttäuschung mehr diesen höchsten Wert bedrohen können:

"Better ends may be in prospect, deeper blisses . . .
But this life's end and this love-bliss
Have been lost here." (VI)

Stilistisch kommt der gesteigerte Lebensfaktor des Momentes in dem Kompositum "love-bliss" zum Ausdruck, das an Intensität etwa dem Hendiadyoin „Liebe und Begnadung" gleichkommt.

Diese begnadeten Augenblicke, in denen einem Impuls freies Entfalten (play unstifled) gegeben ist, sind für das ganze Dasein des Menschen sinngebend. Die Einmaligkeit und die intensive Erfassung der "good minute" ersetzt dem Mann auch in diesem Fall die dauernde wechselseitige Ergänzung:

" . . . . . the secret's mine now!
She has lost me, I have gained her,
Her soul's mine: and thus, grown perfect,
I shall pass my life's remainder
. . . . . And then, come the next life quickly!
This world's use will have been ended." (VIII)

Two in the Campagna.

In bezug auf die Wertung des Augenblicks ist in "Two in the Campagna" ein Rückschritt festzustellen. Nach dem Erlebnis der Harmonie in der römischen Campagna [2]) **bricht mit** dem "then the good minute goes" (X) die Einheit wieder auseinander. Der Mann in seinem Streben zum Unendlichen sieht nur noch die getrennten Kräfte, zwischen denen keine Synthese **mehr möglich erscheint:**

"Only I discern
Infinite passion and the pain
Of finite hearts that yearn" (XII)

Der Zwiespalt besteht hier nicht im Innern des Menschen, sondern in einer Diskrepanz zwischen erreichtem und erschautem Ziel, die im Sein selbst begründet und durch menschliches **Bemühen nicht zu lösen ist.**

In dem Bilde "go onward like the thistle-ball, no bar" prägt sich das Gefühl des endlosen Weiterwandernmüssens aus, die Verlorenheit des Individuums im Universum. Der harmoniegefüllte Augenblick hat hier nicht die Ewigkeitsbedeutung **wie in den beiden oben herangezogenen Beispielen.**

By the Fireside.

Der Augenblick ist bei dem Impressionisten Browning **auch da entscheidend im Verhältnis von Mann und Frau, wo** das Erlebnis der Harmonie nicht notwendigerweise einmalig ist. Die Ehe als die dauernde gegenseitige Bejahung gründet sich bei ihm auf solche einmalige absolute Übereinstimmung. "Oh moment, one and infinite" XXXVII — dieser Ausdruck des Dichters, der zwei konträre Begriffe zusammenzuschließen scheint, ist vielleicht so zu verstehen, daß der einmalige und als Zeitphase allzu vergängliche Augenblick unendlich erscheint aus seinem dynamischen Erlebnisgehalt heraus; denn er verband zwei vordem getrennte Wesenheiten **in und zu einer höheren Einheit:**

"I am named and known by that hour's feat:
There took my station and degree:
So grew my own small life complete . . . . .
One born to love you, Sweet!'/ (LI)

---

2) Daß Browning gerade die römische Campagna als Abbild der Frauenseele wählt, ist eine künstlerische Feinheit, die nur so zu verstehen ist, daß die Natur dem Künstler keine Allegorie bietet, sondern er die konkrete Natur in ihrer Wesenhaftigkeit erfühlt. An anderer Stelle (By the Fireside VI) nennt er Italien: "Oh, woman-country, wooed not wed/Loved all the more by earth's male lands . . "

Der erlebende Mensch ist sich hier bewußt, daß solche vollendete Einswerdung besondere Gnade einer Stunde ist. Er weiß auch um den Bruch, der oft sichtbar bleibt:

"If you join two lives, there is oft a scar,
they are one and one, with a shadowy third;
one near one is too far" (XLVI)

Wie die Größen einer Summe stehen die Individuen unverbunden nebeneinander, keines fähig, aus seiner Ichgebundenheit herauszuschreiten, und ihre Unverbundenheit steht wie ein personifizierter Schatten zwischen ihnen. Aus diesem Wissen heraus ist die Erfahrung der wirklichen Harmonie umso vollkommener:

"But we knew that a bar was broken between
Life and life: we were mixed at last
In spite of the mortal screen." (XLVII)

Hier ist die tödliche Schranke zwischen den Individuen gewichen, und diese Einswerdung wird als von überzeitlicher Dauer vorgestellt; ohne sie auch ist das Jenseits nicht erfaßbar:

"Oh, I must feel your brain prompt mine,
Your heart anticipate my heart,
You must be just before, in fine,
See and make me see, for your part,
New depths of the Divine!" (XXVIII)

Die einmalige Vollendung und doch gleichzeitige Ewigkeitsgültigkeit erschien als ein wesentliches Merkmal bei der Prüfung des Phänomens Augenblick und seiner Funktion bei Browning.

Weltauffassung Browning's.

Fragen wir uns nun, wie es zu dieser eminenten Wertbelastung des Augenblicks kommt, so hängt das eng mit dem Kunstprinzip des Impressionismus zusammen, dem wir im späteren Zusammenhang noch begegnen. Eine weitgehende Motivierung scheint auch von der kosmischen und religiösen Weltauffassung des Dichters möglich. Browning glaubt an ein Universum, dessen lebendiges Zentrum die Liebeskraft ist. Der Mensch ist ein organischer Teil dieses Kosmos, der Himmel und Erde umgreift. Unvollkommenheit ist ein Gesetz alles irdischen Erlebens, aber diese negative Erfahrung ist nicht das Endgültige. Denn in der Fähigkeit zu lieben ist dem Menschen gleichsam ein Zugang zum Zentrum des Universums gegeben. Wo die Spannung zwischen den Geschlechtern nun das einzelne Individuum zu seinem höchsten Liebesvermögen steigert, in den Augenblicken jener nur aus Spannung erwachsenden Harmonie,

erlebt der Mensch die Verbindung mit dem Urzentrum, die er vordem nur ahnen konnte. Er erfährt dadurch gleichzeitig seine höchste Seinsvollendung.

Die Natur nimmt an diesem Prozeß teil. Bei Browning ist sie nie dem Menschen feind; ihre Haltung ist durch "grace" = Gnade, Huld bestimmt. Dem Menschen enthüllt sich in der Natur geradeso ein Stück Sein, ein Ausschnitt aus dem als Ganzheit unerfaßbaren Universum, wie etwa im Wesen eines geliebten Menschen. Diese enge Verknüpfung von seelischem Erleben und Landschaft wird in "Two" wie auch in "Fireside" deutlich. Die Verbindung ist hier so unmittelbar, daß der Mensch zunächst die Natur selbst für die Harmonie-wirkende Macht zwischen den Liebenden hält:

". . . we were mixed at last
In spite of the mortal screen
The forests had done it; there they stood:
We caught for a second the powers at play:
They had mingled us so for once and for good,
Their work was done — we might go or stay,
They relapsed to their ancient mood" (XLVIII).

Auch diese Einheit von Mensch und Natur ist also ganz einmalig, aber in der Mensch-Natur-Bindung fehlt die Endgültigkeit des Moments. Die Bäume fallen in ihr alteigenes Sein zurück, während aus dem Erlebnis der Vollendung zwischen zwei menschlichen Wesen eine neue Daseinsformel gefunden ist. Sie zeigt sich in einer Aktivierung der Lebensimpulse:

"Be Hate that fruit
Or Love that fruit,
It forwards the General Deed of Man" (Fireside L),

und diese gesteigerte Vitalität drängt wiederum zum Kosmos:

"So, the earth has gained by one man more,
And the gain of earth
Must be Heaven's gain too" (LIII).

So ist eine dauernde Bewegung festzustellen von der Seele des Menschen zum Zentrum des Universums hin. Darum kennt der Browning-Mensch keine Beruhigung im Diesseitigen, sondern ist aus seiner Ahnung der Vollkommenheit heraus auf der steten Suche nach ihrer Erscheinungswirklichkeit. Und Browning glaubt fest an den "progress", an die Vervollkommnung des Menschen in dieser Welt. Nicht Wissen und Können, sondern möglichste Anteilhabe am Leben ist das Daseinsziel. Das Leben als solches gibt dem Menschen nur durch die Liebe eine Schau des Vollkommenen:

"Life, with all it yields of joy and woe
And hope and fear
Ist just our chance o'the prize

Of learning love
How love might be, hath been indeed and is"
(Death in the Desert).

Die religiöse Überzeugung, die dieser kosmischen Weltschau zugrundeliegt, kleidet der Dichter selbst in das Bild:

"On earth the broken arcs.
In the heaven a perfect round" [3]).

Porphyria's Lover.

Wie entscheidend für das Individuum solche einmalige Stunde der Vollendung ist, beleuchtet Browning in "Porphyria's Lover" in der letzten Konsequenz, auch wenn diese zu einem negativen Ergebnis für das organische Leben führt. Eine Gradabstufung ist unverkennbar: in "Last Ride" verliert das irdische Dasein seine Substanz, das höhere Sein, der Himmel projiziert sich in das Irdische hinein (X, IX); in "Fireside" bewirkt das Erlebnis eine Aktivierung aller positiv gerichteten Lebensimpulse (LI, LIII); in "Cristina" wird das äußere Leben unbedeutend gegenüber der einmaligen inneren Erfahrung; es bietet höchstens noch die Ebene, in der sich die neue Erkenntnis auswirkt ("Life will just hold out the proving both our powers" VIII).

"Two" schon läßt das Leben von der Unvereinbarkeit der zur Synthese strebenden Elemente belastet erscheinen, sobald die „gute Stunde" vorüber ist, und der Mensch als Träger dieser entgegengesetzten Kräfte bleibt dem Dualismus des Seins unterworfen.

Browning kommt in "Porphyria" nun zu der Konsequenz, daß es besser sei, die irdisch-menschliche Form im Augenblick des Sich-Vollendens zu zerbrechen, ehe der Mensch als Gefäß sich zu schwach erwiese, den seelischen Gehalt der begnadeten Stunde auf die Dauer zu tragen. Darum tötet der Mann die Geliebte in dem Augenblick, wo sie aus der Schwachheit und Unzulänglichkeit ihres Wesens in eine höhere Echtheit emporgehoben ist:

". . . at last I knew
Porphyria worshipped me . . .
That moment she was mine, mine, fair,
Perfectly pure and good: I found
A thing to do . . .
And strangled her . . ." (Porphyria's Lover).

Daß für die Frau selbst dieser Tod die Seinsvollendung bedeutet, liest der Mann im Gesicht der Toten:

3) Zitiert nach Fotheringham, Robert Browning, S. 312.

"The smiling rosy little head,
So glad it has its utmost will
That all it scorned at once is fled,
And I, its love, am gained instead" (Porphyria's Lover).

In dieser Gestaltung erscheint wohl dem Augenblick die höchstmögliche Dynamik in bezug auf seinen Wert zugemessen.

Stil.

Alles Geschehen ist in eine Situation zusammengeballt. Browning's künstlerische Darstellung verfährt hier ganz im Sinne eines inneren Impressionismus, der die Geschehnisse in keinem bestimmten Zeitverlauf darstellt, sondern sie geradezu aus der empirischen Zeit heraushebt und von einem Bild her die Vergangenheit erhellt und die Zukunft ahnen läßt. Die Intensivierung eines wesentlichen Merkmals ersetzt analysierende Schilderungen. Wie eingangs vorausgeschickt, muß man bei Browning eben beachten, daß der Augenblick kaum je als Zeitstück, sondern als dynamischer Höhepunkt einer Erlebnisphase erscheint. Auch wo der Dichter sagt: "then the good minute goes" (Two X) oder "Oh moment one and infinite" (Fireside XXXVII) geht aus dem Sinnzusammenhang hervor, daß gerade in "Two" mehr das Versinken des Erlebnisses als der Ablauf der Zeit darin begriffen ist.

In dieser Dynamik nun des Augenblicks begegnen und trennen sich Browning und D. H. L. Bei Browning ergab sich, daß die Spannungspolarität zwischen Mann und Frau sich in entscheidenden Momenten zu erlösender Harmonie vollendet und positiv fortzuwirken vermag. Bei D. H. L. ist da manches Verwandte und doch große Abweichungen. Wir werden sehen, wie diese Differenz letztlich in der verschiedenen Auffassung des Mann : Frau-Verhältnisses und darüber hinaus in der unterschiedlichen Lebensauffassung beider Dichter begründet ist.

Eine Beeinflussung durch Browning's Werke kann man bei D. H. L. kaum vermuten. Einmal gebraucht er den Namen zur Charakterisierung einer Gestalt: "a rather sentimental woman who read Browning" [4]). Die Erwähnung des Namens in einem Brief gibt keinen Aufschluß in dieser Beziehung [5]).

4) D. H. L. The Primrose Path (in "England my England") 207.
5) Letters, 853, Februar 1930.

Der Augenblick bei D. H. Lawrence. Abgrenzung gegen Browning.

Spannung ist auch bei Lawrence durchaus die Form, in der sich ihm männliches und weibliches Prinzip darstellen, wie wir früher darlegten. Generell ist aber festzustellen, daß diese Spannung bei D. H. L. viel seltener als bei Br. zu positiven Momenten des Energienaustausches führt. Die Spannungsphase erschöpft sich ihm (D. H. L.) häufig in einem bloßen Wechsel von "attraction" und "repulsion". Wenn in seltenen Augenblicken eine Entspannung erreicht wird, bleibt sie bei D. H. L. meist in der Sphäre des Unbewußten, Dunklen, wie sich ihm überhaupt von dieser Basis aus erst die Lebenszusammenhänge erhellen. Dieser eine Grundzug sei hier vorweggenommen, ehe wir nun einige Beispiele aus dem Werk des Dichters heranziehen.

L a d y b i r d.

Für Lady Daphne und Count Dionys ("Ladybird") findet die Spannung ihre Lösung in der von einer wundersamen Immanenz erfüllten Stunde ihrer entscheidenden Begegnung. In dieser einzigen Szene entfaltet der Dichter uns eine Innensicht seiner Figuren, gestaltet die feinsten seelischen Regungen in so zarten, aber bedeutsamen Bildern, daß man hier umso mehr die Meisterschaft des Künstlers in seinem Stilschaffen anerkennen muß. Denn es handelt sich hier um ganz magisches, aus dem empirischen Wirklichkeitsbereich herausgelöstes Geschehen. Erst diese G e s t a l t u n g ermöglicht es dem Leser überhaupt, sich in die Szene einzufühlen.

Denn bei Br. spielt die s i c h t b a r e Welt, die belebte Natur, die der Mensch mit Auge und Ohr wahrnehmen kann, mit und bestimmt die Atmosphäre des Geschehens[1]). Bei D. H. L. hingegen kennzeichnen sich die intensiven Erlebnismomente gerade durch die Auslöschung der wirklichen Tageswelt. Die Magie der Begegnungsstunde zwischen Lady Daphne und dem "outlaw" Count Dionys Psanek ist zwingend. "But now she began to relapse into her spell, as she sat there in the dark. And he, too, in the silence felt the world sinking away from him once more . . . And he sat beside her on the couch. But he did not touch her. Neither did she move. The d a r k -

1) Vgl. die Campagna-Landschaft in "Two", oder die Wälder in "Fireside" oder die finstere Sturmnacht in "Porphyria".

ness flowed about them thick like blood, and time seemed dissolved in it" (75/76).

Hier erscheint das Zeitmoment der Begegnung also ganz ins Räumlich-Bewegliche aufgelöst — ein stark impressionistisches Gestaltungsmerkmal! Diese Harmonie hat ewige Gültigkeit für die Liebenden: "It was to the Count she belonged. This had decided itself in her down to the depths of her soul. If she could not marry him and be his wife in the world, it had nevertheless happened to her for ever" (80). Hier ist eins der bei unserem Dichter ganz seltenen Zeugnisse, daß ein einmalig sich Erfüllendes wirklich dauernden Wert tragen kann und nicht durch "disillusionment" und "repulsion" sogleich aufgehoben wird. In dem "this had decided itself in her" liegt die Anerkennung einer überpersönlichen und — in diesem Falle über geschlechtliche Instinkte hinausreichenden Macht, deren Träger der Mensch ist. Die Ewigkeitskonzeption kleidet sich auch hier in mehr räumliche als zeitliche Vorstellungen: "Now you are mine. In the dark you are mine. In the night, in the dark, and in death you are mine. And that is for ever" (77).

Wenn es bei D. H. L. am Schluß dieser Skizze heißt: "Love is intense action" (82), so ist darin die lebensteigernde Funktion des Augenblicks-Erlebnisses ähnlich wie bei Br. erkannt, trotz der andersartigen Erlebnisbasis. Die Fähigkeit der "self-abandon", des "to yield", die Hingabebereitschaft des Ichs in allen Relationen ist darum bei D. H. L. so entscheidend [2].

Border Line.

In einer Stimmung innerer Aufgeschlossenheit erlebt Katherine Farquhar am nächtlichen Straßburger Münster die Vision ihres toten Gatten Alan, dessen herrisch-strenge Gebieternatur für ihr Wesen eine echtere Ergänzung darstellte als die nachgiebige Anhänglichkeit ihres zweiten Gatten. Obgleich es nur eine Vision ist, mit der sie umgeht, wird diese Vereinigung für die Frau das einzig Wirkliche und Bedeutsame ihres Lebens: "She knew that she was walking with his spirit. But that even did not trouble her. It seemed natural. And there came over her again the feeling she had forgotten, the restful thoughtless pleasure of a woman who moves in the aura of the man to whom she belongs . . . It is her perfection and her

2) Vgl. C. P. I, 49 The Almond-Tree: "You with loose hands of abandonment hanging down."

highest attainment. Now, in the afterwards, she knew it. Now the strife was gone" (120). In dieser visionären Begegnung löst sich der Antagonismus zwischen Mann und Frau so vollkommen, daß Hingabe an die Stelle der alten Kampfhaltung tritt. Für die Frau hat hinfort nur diese Verbindung Wirklichkeitscharakter. "A very powerful flow seemed to envelop her in another reality. It was Alan calling to her, holding her. And the hold seemed to grow stronger every hour" (130), während Philip Farquhar in seiner leiblichen Gegenwärtigkeit absolut unwirklich wirkt. Erst in der Lösung der inneren Starrheit wird die völlige Vereinigung in der visionären Begegnung möglich: "She yielded in a complete yielding she had never known before. And among the rocks Alan made love to her and took her in the silent passion of a husband, took a complete possession of her" (129).

Fast allen diesen Gestalten eignet ein besonderes Organ für das Ergreifen eines Momentangeschehens. Ihre ungeheure Sensibilität reagiert außerst genau auf den Anruf irgendeiner unbewußten Kraft, eines unbekannten Gefühls, einer spannungbeladenen Stunde. In "Ladybird" wie "Border Line" gewährleistet diese Fähigkeit zur "response" auf Seiten der Frau erst das Erlebnis einmaliger und entscheidender Harmonie. Auf einige weitere Beispiele für eine ähnlich positive Bedeutung und Wirksamkeit eines Augenblicks sei hier nur hingewiesen:

"One might abandon oneself utterly to the moments" lautet die Forderung in "Women in Love" (326). Gerald Crich, der Geliebte von Gudrun Brangwen, hat dieses bedingungslose Hingegebensein an den Augenblick, wie er es ausdrückt: "I don't look before and after, nor pine for what is not" (463), während das Verhältnis von Gudruns Schwester Ursula zu Rupert Birkin unter jenem Zwiespalt leidet: "They were never quite together, at the same moment, one was always a little left out" (460).

Hier erhebt sich schon die Schwierigkeit, an deren Unüberwindlichkeit Mann und Frau oft scheitern. Zugleich ist hier ein Hauptgegensatz zu Br. D. H. L.'s Gestalten sind der Stunde offen, aber mit wenigen Ausnahmen (Ladybird, Border Line) versinkt das Erlebnis der harmonischen Einheit wie ein rein empirischer Zeitablauf, und eine starke Desillusion ist oft das einzige was bleibt. So endet das Erlebnis in "Lilies in the Fire" (C. P. I, 93), "Reminder" (C. P. I, 121):

> "I wonder if God allows us only one moment his keys!
> If only then
> You could have unlocked the moon on the night?
> And I baptized myself in the well

Of your love? We both have entered then
The right rare passion
And never again."

Der Ausdruck "rare" deutet die Tragik an, daß diese Augenblicke der reinen Leidenschaft allzu selten mit dem inneren Bereitsein des geliebten Menschen zusammentreffen. Hardy formuliert sie in "Tess of the d'Urbervilles" (49): "The man to love rarely coincides with the hour for loving. Nature does not often say 'see' to her poor creature at a time when seeing can lead to happy doing". - Es ist das Nichtentsprechen von Gefühl und gegebenem Augenblick in den beteiligten Menschen.

Desillusion.

Die Erfüllung dieser Leidenschaft ist an die "response" gebunden. Wo sie diese nicht findet, sinkt sie in sich zusammen und schlägt in Desillusion um, die gerade im geschlechtlichen Erlebnis tötend wirkt:

"I am ashamed you wanted me not to-night
. . . the body of me
Closing upon you in the lightning flamed
Moment, destroys you, you are just destroyed.
Humiliation deep to me, that all my best
Soul's naked lightning, which should sure attest
God stepping through our loins in one bright stride
Means but to you a burden of dead flesh
Heavy to bear . . ." (Lilies, C. P. I, 93).

Bitterer als hier kann wohl die Enttäuschung über den Mangel an "response" im Augenblick höchster Ichsteigerung kaum ausgedrückt werden. In der Bildwelt von "Next Morning" (C. P. I, 178) findet derselbe Zwiespalt eindringlichste Gestaltung. Eine kurze Gegenüberstellung mag das verdeutlichen:

Vor dem Erlebnis :	Später:
house of life	this day's grey-dropping arras-fold
the floor ruffled with gold	dusty grate
softly in bloom	damp old web of misery's heir-loom
to glimmer	to deaden
like flowers unfolding	ghostlike a candle swealing
my soul rang clear as a bell	why am I in hell
happy as rain in summer	hungrily stealing upon me

Die lichten, hellen Sinneseindrücke der Szene verkehren sich nach dem Erlebnis in Bilder lastender Schwere. Eine

tödliche Ernüchterung folgt der höchsten Ekstase; D. H. L. selbst spricht von der "irony of inspired moments"[3]).

Bei D. H. L. wie bei Br. neigen die Gestalten zu intensivster Erfassung des Augenblicks, aber die Voraussetzungen sind verschieden. Dem spontanen Gefühl der Lebensanteilhabe bei Br. entspricht bei D. H. L. eher ein unbewußtes Gefühl des Menschen für die Vergänglichkeit des erfüllten Augenblicks; aus der Ungesichertheit alles Zukünftigen heraus klammert sich der Lawrence-Mensch an die gegenwärtige Stunde. Gerade weil kein transzendentes Sein hinter dem empirischen aufscheint, zeigt sich diese Aufspaltung der festen Lebenslinie in einzelne Momentsituationen und Momentbejahungen. "They heard and saw in a flash" heißt es von den Partnern in "one of that" (277), und dieses blitzartige Erkennen ist typisch für die Lawrence-Menschen überhaupt.

Juliet, die Frauengestalt in "Sun", äußert dies Lebensgefühl, das Dynamik und Fluktuation an die Stelle von Statik und Zielstrebigkeit setzt: "Why shouldn't I meet this man for an hour, and bear his child? Why should I have to identify my life with a man's life? Why not meet him for an hour as long as the desire lasts and no more?" (Sun 49). Andererseits ist gerade diese Frau Beweis dafür, wie letzten Endes der Frau bei D. H. L. die Kraft mangelt, so von Augenblick zu Augenblick zu leben oder einer einmaligen Erkenntnis hintorf zu folgen. Durch den magischen Einfluß der Sonnenstrahlen hat Frau Juliet eine enge Verbindung mit dem Kosmos erfahren. Ihr Gatte Maurice, der mit dem einen Wort "grey" in seiner ganzen Zivilisationsgebundenheit glänzend charakterisiert wird, hat keinen Platz mehr in ihrer neuen Welt der Naturverbundenheit[4]. Einzig die "wild animal faculty" (49), die Vitalität des südländischen Bauern entspricht diesem kosmischen Lebensgefühl der Frau. Es verdichtet sich zu diesem einzigen Gedanken "why shouldn't I meet this man for an hour and bear his child?" (49) . . . "with a heart like a fallen rose she had wanted to go down to the hot shy peasant and bear his child. She had seen the flushed blood in the burnt face and the flame in the southern blue eyes, and the answer in her had been a gush of fire" (50).

3) White Peacock, 174.

4) Sun 44: "Maurice was utterly out of the picture, in his dark grey suit and pale grey hat, and his grey, monastic face . . . Juliet looked at the sleek black-and-grey hair of her husband, not a hair out of place. And utterly, utterly indoors." — 46: ". . . his grey city-face . . ." dagegen: 37: "the true Juliet was this dark flow from her deep body to the sun." Der Bauer (47): "his attraction was in his vitality."

In der Bildhaftigkeit des Ausdrucks "with a heart like a fallen rose" enthüllt sich das absolute Bereitsein einer Stunde gegenüber. Umso bedrückender ist die Resignation, mit der diese Skizze endet: "Nevertheless, her next child would be Maurice's. The fatal chain of continuity would cause it" (57).

Damit ist dem Wert des Augenblicks bei D. H. L. das Urteil gesprochen. Die "continuity", die einmal gesetzte und dann fortdauernde Fixierung der Dinge ist stärker als das Individuum.

Continuity bei der Frau.

Frau Juliet (Sun) wie Countess Hannele (Captain's Doll) stehen nahezu als Typen für die weibliche Erlebnisform in bezug auf das Zeitmoment. Die Frau vertritt mehr das auf Beharrung und Fortdauer gerichtete Element, während das Zeitgefühl des Mannes punktueller ist. In Captain Hepburn und Hannele wird dies Prinzip ganz deutlich: Hepburn: "What is of any significance? Well, nothing to me, outside of this room, at this minute. Nothing in the time or space matters to me." "Yes, this minute!" she repeated bitterly. "But then there's the future! I've got to live in the future." Hepburn: The future! The future is used up every day. The future to me is like a big tangle of black thread. Every morning you begin to untangle one loose end — and that's your day". (Captain's Doll 173).

Waltet bei Br. das Prinzip der endlichen Unendlichkeit beim Mann, bei der Frau das der unendlichen Endlichkeit, so kommen wir bei Lawrence zu dem ganz ähnlichen Ergebnis in der Zeitauffassung:

Die Frau wünscht den Augenblick in eine dauernde Gültigkeit zu erheben, der Mann hat mehr Kraft, von jedem Augenblick zu Neuem fortzuschreiten, Unbekanntes zu bejahen. An diesem Zwiespalt leiden auch Paul Morel und Clara in dem stark autobiographischen Roman D. H. L.'s „Sons and Lovers": "But Clara was not satisfied. Something great was there, she knew. But it did not keep her. They had known, but she could not keep the moment. She wanted it again: she wanted something permanent"[5]) (431).

Integration bei Br. und D. H. L.

In einem gewissen Grade ist dieses Ergebnis von dem Lebensgefühl des schaffenden Künstlers abhängig. Br.'s kraftige

5) Weitere Beispiele: Bertie Reid (Blind Man) steht vollkommen isoliert im Leben, weil sein Wesen vor jedem engen, dauernden Kontakt zurückschreckt, die Frauen andererseits zum ständigen Festhalten eines einmalig Ergriffenen neigen.

Seinsbejahung erfährt in einem Augenblick die höchste Steigerung; damit schließt sich der Kreis der Möglichkeiten, und alle Kräfte bewegen sich nunmehr um diesen einen Erlebniskern herum. Aus diesem Zentrum heraus bestimmt sich die Lebenslinie seiner Gestalten[6]). Die Sonette aus dem Portugiesischen von Elizabeth Barrett-Browning stellen eine ganz eindeutige Ausprägung dieser Erkenntnis dar. (Vgl. Sonett 29, 43, 34, 36). Trotz aller impressionistischen Weltoffenheit ist hier doch eine bestimmte Integration nach innen hin wahrzunehmen. In D. H. L.'s Gestalten hingegen zeigt sich die starke nach-außen-Integriertheit ihres Schöpfers. Ihr Dasein erfährt wohl in einem Moment eine höchste Steigerung, aber das Erlebnis kondensiert sich zu keinem festen Kern. Mit "cosmic pointlessness" bezeichnet Huxley einen wesentlichen Zug dieser Weltsicht und Erlebnisform, wenn er D. H. L.'s Äußerung betrachtet: "there is no point. Life and love are life and love, and to drag in the idea of a point is to ruin everything[7])." Mit einer ungemeinen Sensibilität reagieren diese Menschen auf jeden Anruf von außen, stehen jedem Augenblick offen ohne Anschauung der Werthaltigkeit desselben. In dem Gedicht „New Heaven and Earth" findet diese Haltung einen sehr treffenden Ausdruck in dem "shyly and in homage linger for an invitation from this unknown." (C. P. II, 97). Der Mensch wartet auf das Angesprochenwerden. Hier dominiert die Welt der Objekte, der Mensch ist nur das Gefäß, die Projektionsbasis für die Ausstrahlungen der Objekte[8]). Darum hört die Wirkung eines Erlebnisses auch allzu oft mit dem rein zeitlichen Ablauf auf, und diese Erscheinung gibt den Gestalten diese hochgradige Labilität im Daseinszusammenhang, ein unberechenbares Schwanken zwischen Trieben, Stimmungen und Gefühlen.

D. H. L.'s persönliches Schicksal macht uns diese Daseinssicht verständlich. Der Dichter litt Zeit seines ganzen Schaffens an der Schwindsucht, von der Klabund sagt, daß sie die einzige Krankheit sei, die das Wesen des Menschen von Grund auf verändere. Die Züge im dichterischen Werk, die zu Auflösung und Tod tendieren, mögen zum großen Teil in diesem Leiden begründet sein.

Krankheit und Integration.

Die Beschäftigung mit der Jaensch'schen Typenlehre drängt geradezu zu dieser Einsicht. Ließen uns schon die Ge-

6) Vgl. By the Fireside LI; "I am named and known by that hour's feat."
7) Huxley, Vorwort zu D. H. L.'s Letters, XVIII.
8) Unterscheidung nach Jaenschs Typenlehre, Kolleg W. S. 1932/33. Lawrence scheint auf der Grenze von I_4 und S-Typus zu stehen.

stalten des Werks durch ihre ungeheure Labilität und Sensibilität vermuten, daß der Dichter stark der S-Struktur zuneigt, so ergänzt die Tatsache des schweren Tuberkuloseleidens diese Meinung. Die engen Zusammenhänge zwischen S-Struktur und Tuberkulose-Erscheinungen, auf die Jaensch wiederholt hinweist [9]), sind bei Lawrence unverkennbar.

Der lythische Prozeß, der im Physischen zum frühen Tod des Dichters führte, macht sich in der Psyche der Gestalten immer wieder bemerkbar. Frau Juliet (Sun), Lady Daphne (Ladybird), The Woman Who Rode Away tragen in hohem Grade diese Auflösungselemente in sich. Gerade die Verwandlungsfähigkeit des Ichs, die starke Einfühlungsfähigkeit und doch wiederum der Mangel an jeglichem Gemeinschaftsgefühl kennzeichnen Jaenschs Synästhetikertypen [10]), und um solche Erscheinungen handelt es sich z. B. bei Frau Juliet (Sun, 37): "the true Juliet was this dark flow from her deep body to the Sun", wie bei der Frau, die davonreitet, sich den magischen Götzen der Primitiven zu opfern. Das Impulshandeln, das Jaensch als ein weiteres Charakteristikum hervorhebt, erkannten wir schon im Vorhergehenden als einen Wesenszug aller Lawrencegestalten neben ihrer absoluten Hingegebenheit an den Augenblick.

Andererseits rechtfertigt dieses Leiden das Anklammern an den Moment des Lebens, das Drängen, eine Stunde intensivest auszuschöpfen, möglichst engen Kontakt mit Menschen und Dingen zu haben — immer im Hinblick darauf, daß alles Leben und Wirken sich in der begrenzten Zeit des Diesseits vollenden muß. Aus dieser Krankheit heraus ist auch die mimosenhafte Empfindlichkeit vieler Lawrence-Gestalten gegen die Außenwelt verständlich, wie sie Bertie Reid (Blind Man) verkörpert. Diese Überbewertung des abgeschlossenen Ichkreises ist krankhaft. Sie entsteht vielfach aus dem durch das Leiden hervorgerufenen Gefühl der Wehrlosigkeit gegenüber Einbrüchen der Außenwelt.

Die Gestalt von George Saxton in „White Peacock" stellt diesen Menschentyp ohne feste innere Linie dar: "I am like this sometimes, when there's nothing I want to do, and nowhere I want to go, and nobody I want to be near. Then you feel so rottenly lonely, you feel awful, like a vacuum, with a pressure on you, a sort of pressure of darkness, and you yourself — just nothing, a little vacuum, that's not dark, all loose in the middle of a space of darkness, that's pressing on you." (White Peacock 310).

9) Kolleg, Typenlehre, ferner Zs. f. Psych. u. Med. Mai 1932.
10) Ebenda, Psychologie und Tuberkulosefrage, S. 369.

Die einzige Realität in diesem dauernden Fluktuieren sind also die Impulse des Menschen, die in zufälligen Momenten irgendeinem Einstrom von außen antworten. In einer ganz knappen Szene in „Women in Love" (497) tritt dieses dem-Moment-Ausgeliefertsein eindeutig hervor: Gudrun hat sich aus allen Seinsbindungen gelöst. "One might take a ticket . . . but one might break off and avoid the destination". Und auf Loerke's Frage nach ihrem nächsten Ziel weiß sie nur: "Really and truly, I don't know. It depends which way the wind blows". Ein hohes Maß von Zufälligkeit schwingt in fast allen Begegnungen mit, die D. H. L. darstellt. Zwischen Katherine Farquhar und Alan in „Border Line", Gudrun und Loerke in „Women in Love", Juliet und dem Bauern in „Sun", Hadrian und Matilda in „You touched me", Yvette und dem Zigeuner in „The Virgin and the Gipsy". In den Gedichten finden sich ebenso reichliche Zeugnisse für diese Integration nach außen hin, die gerade für D. H. L. als Künstler bedeutsam ist.

"Not I, not I, but the wind that blows through me!
A fine wind is blowing the new direction of time.
If only I let it bear me, carry me, if only it carry me!
If only I am sensitive, subtle, oh, delicate, a winged gift!
If only, most lovely of all, I yield myself . ."

oder:

"I am too little to count in the wind [11])
That drifts me through"

Alle Aktivität liegt hier bei der Welt [12]) außerhalb des Ichs; in einem Brief aus dem Jahre 1916 schreibt D. H. L.: "One can do nothing any more with one's will. Yet still one can be an open door, or at least an unlatched door for the new era to come in by" [13]). Eine abwartende Haltung kennzeichnet diesen dem I_1-Typus nahestehenden Menschen: "Let us watch! Things when they come, come suddenly . . . [14])?" oder: "I expect little myself and trim my sails accordingly, and get along well enough on what comes my way [15])".

Br. wie D. H. L. gebrauchen — wenn auch ganz unabhängig voneinander, – beide das Bild des "thistle-ball" für dies

11) C. P. II, 89: Song of a man who has come through.
12) C. P. II, 51: Song of a man who is not loved.
13) Letters, 307; 9. I. 1916.
14) Letters, 583; 17. X. 1923.
15) Letters, 759; 8. XI. 1928; ähnlich Letters 635, 6. VI. 1925: "In my opinion one can never know: and never, never understand. One can but swim, like a trout in a quick stream."

Getriebenwerden des Menschen von außerpersönlichen Lebensmächten:

Br.	D. H. L.
"Must I go Still like the thistle-ball no bar, Onward, whenever light winds blow"[16]	"I am not going to struggle and strive with anything anymore — go like a thistledown, anywhere"[17]

Dieses Bild der federleichten Distelflocke symbolisiert die Aufhebung aller Eigengewichtigkeit des Individuums. Bei D. H. L. verbindet sich diese Offenheit mit einer grenzenlosen Demut allem einströmenden Leben gegenüber. Darum bei ihm immer wieder die Forderung des "let be"[18], die Kräfte frei und eigengesetzlich sich entfalten zu lassen, ohne Einmischung von will, reason oder Kritik. Es ist dasselbe, was Br. mit "letting nature have her way"[19] und "play unstifled"[20] meint.

Beziehung zur Landschaft.

Für beide Dichter scheint es mir nicht zufällig zu sein, daß dieses Lebensgefühl der Weltgeöffnetheit sie gerade an südliche Landschaften bindet. Br.'s künstlerisches Schaffen vollzieht sich fast ausschließlich in Italien; die starke Einfühlung in dem Campagna-Bild (Two) bezeugt seine enge Verwachsenheit mit dieser Landschaft; und D. H. L. hat das ganz klar empfunden, wie die sonnige, farbenfrohe Atmosphäre Italiens seiner Künstlernatur verwandter war als sein Geburtsland England: "How I dread my native land. The tightness of England is horrid"[21]. Das englische Klima unterdrückt die Seinsentfaltung: "One could never feel like this in England, for the simple reason that the damper is never lifted off one, there. It is quite impossible really to let go, in England, of that I am assured"[22]. Im Süden fühlt er sich frei von dieser kompakten Starre, dieser "Haltung", ohne die das Leben in England undenkbar ist. Dort ist alles Sein natürlicher, unbekümmer-

16) Br.: Two in the Campagna.

17) Letters, 305; 7. I. 1916.

18) Letters, 676; 24. XII. 1926. "Really one gets sick of people — they can't let be".

19) Br. Two in the Campagna, VI.

20) Br. Cristina, IV.

21) Letters, 106.

22) Women in Love, 417. Gudrun zu Ursula, das Daseinsgefühl in England mit dem in Tirol vergleichend. Ähnlich „Women in Love" 455. Ursula's Ablehnung der "static ice-built moutain tops", Sehnsucht nach der "earthly fecundity of the dark earth, . . . to feel the sunshine touch a response in the buds".

ter [23]), kosmos-näher. (In Italy) "it is wonderful to be able to pass the days anyhow, without having to resist the weather and the elements. I find that in England one spends so much of one's time merely holding out against the inclemency of the days: not to speak of the soul-stiffening one must perform, against a legion of windy-watery fools [24])".

Die Weite eines Raumes, die Br. in der "Campaign with its endless fleece" ergreift, bedeutet für D. H. L. mehr als die wuchtigen gigantischen Formen. Die alpine Bergwelt, wie sie in "Captain's Doll" am Schluß hereinspiegelt, erdrückt einfach die Lebensfreude dieser Menschen. In seinen Briefen schreibt D. H. L. über die bayrischen Berge: "I have come to the conclusion that I loathe all moutains and never want to be among them again" [25]) und über den Schwarzwald: "quite cool up here - and I am rather unhappy, and wish I was back in the south and could see the olive-trees and the Mediterranean. I hate these great black pine forests — I hate the north" [26]). Seine Sehnsucht nach Amerika erwächst aus einer gewissen Englandmüdigkeit. "I must see America. I think one can feel hope there. I think that there the life comes up from the roots, crude but vital. Here (in England) the whole tree of life is dying" [27]). Zwar spricht bei diesem beständigen Verlangen nach weiten, unerforschten und sonnigen Gegenden bei D. H. L. außer der Integriertheit seiner Natur und seiner physischen Krankheit (consumption) eine eingeborene Unrast mit. Wenn er in der mexikanischen Landschaft "a mystery of beauty, as if the gods were here" [28]) empfindet oder die westaustralische Buschwildnis für ihn das Gepräge eines Werdenden, Zukunfthabenden hat [29]), so sind das Impressionen, denen sehr oft bald Ablehnung folgt.

Zusammenfassend ist nochmals zu betonen, daß die südlichen Landschaften der Künstlernatur D. H. L.'s gemäßer waren; die Gestalten in seinem Werk, die sich durch die starke Außenintegration auszeichnen, sind vorwiegend in solche Landschaften hineingestellt: die Frau, die davonreitet, sich den Chilchuigötzen zu opfern, Frau Juliet in "Sun", die Ameri-

23) Letters, 514; 1921: "the South cures one of caring".
24) Letters, 509; 20. VII. 1920.
25) Letters, 827; 1929.
26) Letters, 810; 25. VII. 1929.
27) Letters, 262; 26. IX. 1915 und 272, undated, 1915: "I cannot bear it — this England, this past."
28) Letters, 583; 17. X. 1923.
29) Letters, 547; 15. V. 1922.

kanerin Ethel Cane in "None of that", Birkin in "Women" [30]). Aber eine eigentliche Bodenständigkeit kennt D. H. L. nicht; eine ihm eigentümliche Landschaft wie etwa bei Hardy gibt es für ihn nicht. Denn die Voraussetzung dafür wäre ein Verwachsensein mit der Landschaft, und das hieße Statik, während bei D. H. L. alles auf Wandlung, Bewegung, Momenterleben gestellt ist. Aldous Huxley sagt mit Recht im Hinblick auf diese Wanderunruhe "His travels were at once a flight and a search" [31]).

Daß dieses Lebensgefühl mit seinem Bereitsein dem Augenblick gegenüber im Kunststil des Impressionismus seine reinste Entsprechung findet, wird noch im späteren Verlauf dieser Darstellung erörtert werden. Hier schließt sich thematisch enger die Frage an, welche Weltschau diesem Lebensgefühl zugrunde liegt, welche Wertwelt dahintersteht. Wir rücken nun hier mehr von dem Vergleich mit Br. ab und betrachten nur D. H. L., dessen Lebensgefühl und Lebensschau in seinem Künstlersein begründet und nur aus diesem heraus deutbar erscheint.

30) Women in Love, 276 über Berkin: "There is an extraordinary spring of life in him, really amazing, the way he can give himself to things. In a way he is too intense in spots."

31) Introduction zu D. H. L.'s Letters XXVI. Huxley hat das Verdienst, als erster der D. H. L.-Kritiker die Gestalt dieses Dichters einzig und allein aus seinem Künstlertum zu deuten, und darum übertrifft seine kurze Einführung bei weitem J. Middleton Murry's lange D. H. L.-Biographie ("Son of Woman"), in der nur der gebundene Mensch D. H. L. erscheint. Murry geht trotz seiner jahrelangen Bekanntschaft mit D. H. L. an dem Wesentlichen vorbei, woraus dieses Sein sich motiviert: "the fates had stigmatised him'writer' " (X).

II. ABSCHNITT.

Lebensgefühl, Weltschau und Wertwelt bei D. H. L.:

Love of Life.

Im Vorhergehenden war schon angedeutet, wie das Phänomen Leben als solches bei D. H. L. dominiert. Es prägt sich ihm in rein vitalen Instinkten stärker als in geistigen Strömungen oder Willensakten aus. Die Frage nach den Werten schließt sich daran an. Die Bejahung des Lebensphänomens erscheint als das einzig Absolute in dem wechselvollen Dasein, das nur in seltenen Augenblicken eine harmonische "balance" kennt[1]): "My single constancy is love of life"[2]). Solches Selbstzeugnis des Dichters ist außerdem der einfachste Gegenbeweis gegen Kritiker, die ihn zum Pessimisten stempeln wollen[3]). Die einzige Sünde, die er als solche anerkennt, ist das Verschlossensein des Menschen dem Lebensstrom gegenüber: "It is only immoral, to be dead-alive"[3a]) oder "evil, what is evil? / There is only one evil, to deny life"[4]). Die Anteilhabe, das Lebendigsein ist der immanente Sinn dieses Daseins: "the only reason for living is being fully alive"[5]), und aus dieser Grundhaltung ergeben sich D. H. L.'s soziale Forderungen "to make living free to all men"[6]). Worin nun dieses "life" bei ihm eigentlich besteht, ist schwer zu definieren, weil es keine in der Wirklichkeit faßbaren Formen kennt. Es sind da geheimnisvolle Strömungen, die im Unbewußten, im Blut

---

1) Letters, 186; 3. IV. 1914: "I find it so difficult to live proportionately: to keep a proportion, a reserve".

2) Letters, 649; 27. I. 1926.

3) Weßlau, Der Pessimismus bei D. H. L., s. S. 24 dieser Darstellung.

3a) Pansies, 120; Immorality.

4) C. P. II, 149; Cypresses; vgl. auch Pansies 39: We are transmitters of life.

5) Pansies, 114, Being Alive.

6) Pansies, 114 Being Alive. "Die Lebendigkeit kann in der Arbeit erfahren werden," sagt D. H. L., "aber es muß f r e i e Arbeit sein, nicht Lohndienst", vgl. Pansies 42, "Why not have men as men and the work as merely part of the game of life?" Ferner: Pansies 41, Work; C. P. I, 225, Dreams Old and Nascent.

des Menschen eine momentane Entsprechung finden, die aber an keiner Stelle ihres Flusses über die Schwelle zur Wirklichkeit aufsteigen. Alles Sein gewinnt nur von dieser Basis aus Existenz. "Only that exists, which exists dynamically and unmentalized in my blood" [7]). Die "blood-consciousness" ist das richtungbestimmende Organ, ähnlich dem "subconscious mind" des Menschen bei Galsworthy [8]). Von hier aus versteht sich D. H. L.'s Weltsicht:

> "What is life, but the swelling and shaping the dream in the flesh!
> And our bodies molten drops of dream-blood that swirl and swell
> In a tissue . . ." [9])

Für diese sich rein vom Unbewußten her bestimmende Daseinsform wird alle materielle Substanz wesenlos. D. H. L.'s

> "So through these days . . . what matter the stuff I lick
> up in my daily flame;
> Seeing the core is a shadow inviolate,
> A darkness that dreams my dream for me, ever the same" [10]).

läßt diese Haltung der Mach'schen Philosophie verwandt erscheinen. Materie im landläufigen Sinne gibt es für Mach nicht, sondern nur ein festes Verbindungsgesetz von Elementen, die an sich sehr flüchtig scheinen. An die Stelle des starren, sterilen unbekannten Etwas (Materie) setzt er labile Relationen im großen Naturzusammenhang, und der Mensch mit seinen Gedanken und Trieben ist eben auch nur ein Stück dieser Natur und als solches von sehr begrenzter Stabilität [11]).

Zusammenhang mit den Urkräften.

Die Einheit des Physischen und Psychischen, die Mach immer wieder betont, begegnet bei D. H. L. ähnlich; es gibt bei ihm schlechthin kein für sich existierendes Psychisches. Ihm erscheint alles Leben im Physischen verwurzelt, wie es uns

7) Pansies 67, Climb down, oh lordly mind.

8) Galsworthy, The Creation of Character, 4: "The substratum of the human being is energy, identical with the energy of which everything else alive is made, so that is has basic touch with every other living thing, and sympathetically receives the impacts therefrom. Such impacts from that sum of experience which furnishes the individual's subconscious mind."

9) C. P. I, 228, Dreams Old and Nascent.

10) C. P. I, 139, At a loose End.

11) Vgl. E. Mach, Die Analyse der Empfindungen, 223, 225. Bei D. H. L. geht diese Identität so weit, daß das menschliche Sein oft als ein in ein Ding der Natur Verwandeltes erscheint, z. B. "Women", 443: "Gudrun seemed altogether to pass into the whiteness of the snow. She became a pure thoughtless crystal". Ferner White Peacock 95: "I myself seemed to have lost my substance, to have become detached from concrete things . . ."

besonders dort deutlich wird, wo er das Verhältnis der Geschlechter darstellt. Und doch ist seine Weltanschauung keine materialistische zu nennen. Die Anerkennung nichtrationaler Mächte im Daseinszusammenhang hebt ihn über den Materialismus hinaus. Huxley nennt es "mystic materialism" [12]) und weist damit auf das mystische Element in dieser Lebensschau hin. Gewiß deuten Einzelzüge aus dem dichterischen Werk in diesen Bereich: das ungehemmte Sichhingeben an Dinge und Strömungen, das oftmals zur Resignation in bezug auf das aktive, tätige Leben wird.

"It is sweet to be all these things, not to be
Any more myself . . .
For look, I am weary of myself" [13])

Wohl kommt D. H. L. manchmal aus einer gewissen Selbstüberdrüssigkeit zu diesem die-Augen-Schließen der realen Welt gegenüber, aber sein mit einigem Recht kosmisch zu nennender Glaube hat mindestens ebenso großen Anteil an dieser Sehnsucht nach Aufhebung des empirischen Seins [14]). Schließlich ist diese mystik-verwandte Versenkung bei D. H. L. nicht das letzte; sie soll den Menschen nur von seiner Ichgebundenheit lösen, um ihn neuen Lebensströmungen zu öffnen. Die Versenkung ist so nur Durchgangsstadium auf dem Weg zur Bejahung und Aktivierung von Lebensimpulsen. Bei Katherine Farquhar (Border Line) wie bei Lady Daphne und Count Dionys Psanek (Ladybird) gehen diese Stimmungen, die auf Loslösung von der empirischen Welt gerichtet sind, der Erneuerung des eigenen Seins voraus [15]). Dieses Neue ist bei D. H. L. an den Kontakt mit jenen seltsamen Strömungen, die von außen einfallen oder aus dem eigenen Unbewußten aufsteigen, gebunden.

12) A. Huxley, Vorwort z. D. H. L.'s Letters, XX.
13) C. P. II, 9, Nonentity.

14) C. P. I, 108, Mystery:
"Ah, drink me up that I may be
Within your cup like a mystery,
Like wine that is still in ecstasy."
Und C. P. I, 92 The Appeal: "Drink me up, I pray."

15) Vgl. Border Line 114; Ladybird 75: "She had been wounded in her bewitched state by the contact with the every-day human being in him. But now she began to relapse into her spell, as she sat there in the dark. And he, too, in the silence, felt the world sinking away from him once more, with nothing between him and the infinite dark space. Except now her presence. Darkness answered to darkness, and deep answering to deep."

Touch.

Dieser "touch", der unbeeinflußte, fundamentale Kontakt zwischen Mensch und Ding oder Mensch und Mensch erscheint als die einzige Notwendigkeit [16]). "The true relationship between different things, different spirits, this is creative life", heißt es in seinen Briefen (363). (Die Kurzgeschichte "The Blind Man" stellt dieses Thema in reinster Ausprägung dar.) Wissen und Wollen haben keinen fördernden Einfluß auf dieses "creative life". Nur der Glaube an diese irrealen magischen Mächte hilft dem Menschen, diese geheimnisvolle Verbindung zu spüren, die wiederum lebensteigernde Bedeutung für das Individuum hat.

Mystery beyond Knowledge.

Es ist "mystery beyond knowledge"; es ist das, was eine frühere Generation unter Religion verstand:

> "What the old people call immediate contact with God.
> That strange essential communication of life
> Not bottled in human bottles.
> . . . Life from the source, unadulterated
> With the human taint" [17]).

Diese Zeilen sind höchst aufschlußreich für die Frage nach D. H. L.'s Wertwelt; denn in der Religion erscheint zumeist das, was dem Menschen höchster Wert bedeutet. Die Teilhabe an dem Vitalen an sich rückt hier an die Stelle religiöser Erfahrung, und diese Hochbewertung rechtfertigt die Forderung, daß die reine Vitalität über jede menschliche Zumessung, über jede Betrachtung von menschlich-gültigen Maßeinheiten aus erhaben sein müsse: "Not bottled in human bott les . . ." unadulterated with the human taint". Gerade der letzte Ausdruck geißelt jede menschliche Beeinflussung als schändlich. Aus der ungeheuren Dynamik seines Wesens lehnt D. H. L. jede Begrenzung, auch die dem Engländer sonst wesentliche self-control, ab. Von den "gate-gods" der Apokalypse sagt er: "they put a limit on man. They say to him in every earthly or physical activity: thus far and no further. They limit every action to its own scope and counterbalance it. They are gods of gates, but they are also gods of limits" (Apocalypse, 156).

---

16) Pansies 60, Touch; 62 Touch comes; Women 336: "To speak, to see, was nothing. Darkness and silence must fall perfectly on her, then she could know mystically, in unrevealed touch. She must lightly, mindlessly connect with him."

17) Pansies 73, Primal Passions.

Er setzt eben Intensität in jedem Falle über lange Dauer, eine Erscheinung, die noch bei der Frage der künstlerischen Gestaltung zu erörtern sein wird.

Vitality = Truth.

Die letzte Wahrheit, um die jeder ernsthafte Künstler ringt, und die dem einen nur in der Transzendenz, im Göttlichen erscheint, dem andern im Diesseits, in der Liebe oder in der Schönheit — diese letzte objektive Echtheit liegt für D. H. L. in der Vitalität selbst:

"The cool, cool truth of pure vitality,
Pouring into the veins from the direct contact with the source" [18]).

D. H. L. kennt keine Transzendenz in der üblichen Bedeutung des Begriffes; seine Religion liegt in dem Glauben an das Phänomen Leben an sich, das seine Quelle nicht in einem Jenseitigen, sondern in magischen Regionen des Unbewußten, Blutsmäßigen hat. Wenn Br. in seinem Bekenntnis: "on earth the broken arcs, in heaven the perfect round" zur Transzendenz fortschreitet, so gilt dafür bei D. H. L. die Immanenz des Seins: "My great religion is a belief in the blood . . . And I am not so much concerned with the things around (dem äußeren Sein) but with the mystery of the flame forever flowing, coming God knows how from out of practical nowhere, and being itself, what ever there is around it, that it lights up" [19]).

An die Stelle der Vollendung in einer Ewigkeit tritt die stetige Seinserneuerung im Diesseits, eine wechselnde Neuordnung polarer Strömungen, und das einzelne Individuum erfährt diese Seinserneuerung im Blut. Von hier aus erhält das geschlechtliche Erlebnis bei D. H. L. seinen hohen Sinn: "Immortality, the heaven, is only a projection of this strange but actual fulfilment here in the flesh" [20]). So tritt die Liebe neben die mehr latent bleibenden Kräfte des Offenseins, der Lebenshingabe, in den Kreis der Fähigkeiten ein, die dem D. H. L.-Menschen Anteil an dem höchsten Wert schaffen.

18) Pansies 73, The Primal Passions.

19) Letters 94, 17. I. 1913.

20) C. P. II, 108; III Manifesto. — Wo darum die Kritik diesen Dichter einfach als "sex novelist" und Sensualisten abtut, wird sie ihm nie gerecht, eben weil sie verkennt, daß die Vollkommenheit im Geschlechtserlebnis für ihn die Verbindung mit dem Mysterium Leben an sich herstellt.

"Sex isn't something you've got to play with; sex is you..
It's the flow of your life" (Pansies 56).

Modi der Anteilhabe.

Diese Modi der Anteilhabe lassen sich etwa folgendermaßen abstufen: die Grundbedingung ist der belief, trust, der Glaube an die unsichtbaren Lebensströmungen[21]) überhaupt; die zweite Stufe: das Bereitsein des Menschen für den appeal dieser Mächte und die höchste: die durch Vollendung im Liebeserlebnis erfahrene Einheit mit dem Universum[22]). Alle drei Formen weisen rein ins Emotionale, und darum versteht sich von diesem Blickpunkte aus D. H. L.'s Ablehnung aller Philosophie, aller rationalen Deutungsversuche der Lebenszusammenhänge — eine Eigentümlichkeit, die hier vorerst nur erwähnt sei.

Kosmismus.

Zwar erscheint die Wertwelt bei D. H. L. mit ihrem grenzenlosen Vitalismus absolut im Diesseits verhaftet. Aber wie schon früher hervorgehoben, geht diese Weltsicht doch weit über jeden Materialismus hinaus. Der Glaube an die geheimnisvoll wirkenden Mächte im Universum weitet sich auch bei D. H. L. zum Kosmismus. In dem Schlußkapitel von D. H. L.'s Deutung der Apocalypse finden wir sein Credo:

"For man, the vast marvel is to be alive. For man as for flower and beast and bird, the supreme triumph is to be most vividly, most perfectly alive . . . The magnificent here and now of life in the flesh is ours, and ours alone, and ours only for a time.

We ought to dance with rapture that we should be alive and in the flesh, and part of the living incarnate cosmos . . . My soul knows that I am part of the human race, my soul is an organic part of the great human soul . . . I am part of the great whole, and I can never escape. But I can deny my connections, break them, and become a fragment. Then I am wretched" (Apocalypse 219/220).

---

21) Pansies 153, Trust.

22) Pansies 150, Vitality:

"The undaunted gods
Give vitality still to the dauntless.
And sometimes they give it as love,
ah love, sweet love, not so easy!
But sometimes they give it as lightning."

Ferner The Ladybird 59: wesentliche Stelle über Love als "the supreme contact".

Schon in der rhythmisch bewegten Sprache dieses Bekenntnisses offenbart sich etwas von der ekstatischen Lebensergriffenheit des Dichters; die Wortwahl steigert noch diesen Eindruck triumphierenden Lebens:

"vast marvel — unermeßliches Wunder
supreme triumph — der höchste Sieg, Siegesfreunde
most perfectly alive — lebendig bis zu der äußersten Möglichkeit des Seins (eigentlich schon overstatement)
the magnificent here and now of life — die Betonung des Jetzt, des gegenwärtigen Augenblicks
to dance with rapture — ekstatische Begeisterung."

Aber es bleibt zu betonen, daß diese kosmische Weltsicht unserem Dichter nur in den Höhepunkten seines Seins zuteil wird. Die Desillusion, die dem erhöhten Moment folgt, zerstört oft ironisch die vordem anerkannten Werte; die "nothingness" lauert hinter aller Erkenntnis. Die Frauengestalt der March im "Fox" verkörpert solche Phase in D. H. L.'s Stellung zum Sein. "She wanted some goal, some finality — and there was none. Always this ghastly reaching, striving for something that might be just beyond . . . You pluck flower after flower — it is never the flower" (Fox 156). Hier mischt sich der Dichter wieder unmittelbar ein, ohne den Gedanken in eine Gestalt seines Werkes zu kleiden, wenn er sagt: "That is the whole history of the search of happiness. It ends, and it always ends, in the ghastly sense of the bottomless nothingness . . . the realisation of emptiness" [23]). Dieses In-Fragestellen aller Werte wird zu peinvoller Selbstironisierung bei Gudrun in "Women". Sie hat alles erreicht, wonach sie trachtete, und die Zukunft verspricht noch mehr; aber: "even as she lay in fictitious transport, bathed in the strange, false sunshine of hope in life, a terrible cynism began to gain upon her . . . Everything turned to irony with her: the last flavour of everything was ironical . . ." (441). Der Frage "what for?" erscheinen die Dinge, die sonst wesentlich schienen: — soziale Macht, Geld, Liebe — wie schlechte Münze: "She recognized too well, in her spirit, the mockery of her own impulses. What did she care? The worn-out concern and the rapid splendidly organized industry, they were bad money. Yet of course, she cared a great deal, outwardly — and outwardly was all that mattered, for inwardly was a bad joke" (441). Diese Skepsis zwar

23) Fox, 157, vgl. ferner Women 201: "And all life was a rotary motion, mechanised, cut off from reality. There was nothing to look for from life."

gegenüber den eigenen Impulsen und dem Inneren überhaupt stellt die ganze D. H. L.-Wertwelt zuweilen in Frage. Man kann bei ihm nur nach Punkten und höchstens Phasen entscheiden. Eine feststehende „Weltanschauung" wäre dieser zu Dynamik und Bewegung veranlagten Natur etwas durchaus Unangemessenes.

Bejahung des Chaos.

So überrascht es kaum, in dem Dichter Lawrence ein ebenso stark entwickeltes Gefühl für das Chaos als dem gegebenen Gegenpol des Kosmos festzustellen. Am Schluß des "Credo" (s. o. S. 51) erscheint diese negative Kehrseite: "But I can deny my connections, break them and become a fragment". Wo der Mensch die Verbindung mit den Lebensströmungen zerbricht, verliert er die Geborgenheit, die ihm das Enthaltensein im Universum gab; die Ordnung des Seins löst sich zu Bruchstücken - fragments anstelle eines "ordered whole" -. Verwirrung statt Freiheit:

> What is chaos my love? It is not freedom.
> A disarray of falling stars coming to naught" [24]).

Das dem Chaos-Ausgeliefertsein scheint das besondere Schicksal des dynamischen Menschen zu sein. In Shakespeare's „Othello" handelt es sich um dieselbe Seinsfrage des dynamischen Menschen: Othello zu Desdemona: "But I do love thee! And when I love thee not chaos is come again" (Othello III, 3, 92).

Bedeutet hier Aufhören der Liebe - Zerstörung des Kosmos, so haben wir bei D. H. L. dieselbe Erscheinung, wo die Verbindungen mit dem Urphänomen Leben aufgelöst werden, sei es durch Unzulänglichkeit in der Liebe oder Einmischung des Verstandes oder Desillusion. Und doch ist der Begriff Chaos bei D. H. L. nicht nur negativ aufzufassen. Es ist vielmehr das Gegenpositive zum Kosmischen [25]). Er bejaht das Chaos dort, wo es die einzige Form ist, die noch den höchsten Wert Lebendigkeit verbirgt. Er erkennt sogar einen "God of destruction" an: "as for *willing* the world into shape better chaos a thousand times than any'perfect' world . . . To me *it is life* to feel the 'oneness' crumbling into a thousand pieces, and all sorts of wonder coming through" . . . [25a]).

---

24) C. P. II, 67, Both Sides of the Medal.
25) Definition v. Prof. Deutschbein, Kolleg WS 1933/34.
25a) Letters, 605; 4. VII. 1924.

Es entspricht durchaus dem punktuellen Lebensgefühl des Dichters, in dem Vollendeten alsbald ein Stagnierendes zu sehen, während Zerstörung immerhin mit seinem Anreiz zu neuem Schaffen eine Aktivität verspricht. Das Werdende gilt D. H. L. in jedem Falle mehr als das Fertige: "Anything worth having is growth: and to have growth one must be able to let be" [26]). Das ist das Ewig-junge an diesem Dichter, daß ihm Dasein ein immer neues Erwachen zum Sein bedeutet [27]).

Der Mensch und das "creative mystery".

D. H. L. sucht den Kosmos und schreckt nicht vor dem Chaos zurück, und wo der Mensch in einer Lebensphase den Sinn des Kosmos nicht erfassen kann, bleibt trotzdem die Anerkennung desselben. Diese dritte Haltung, die Birkin in "Women" nach Geralds Tod vertritt, zeigt eindeutig des Dichters Sichbeugen unter den übermenschlichen Sinn einer höchsten Schöpfermacht: "Whatever the mystery which has brought forth man and the universe, it is a non-human mystery, man is not the criterion. Best leave it all to the vast, creative, non-human mystery" (Women 504). Der Mensch ist nicht das Maß; wo er sich als totes Ding und nicht als lebendes Organ im Kosmos zeigt, kann das Schöpfungsmysterium an seine Stelle ein lebendigeres Glied setzen. "The creative mystery could dispense with man, should he too fail, creatively to change and develop . . . It could bring forth miracles, create utter new races and new species, in its own hour, new forms of consciousness, new forms of body, new units of being" (Women 505).

Hier weist die Verantwortlichkeit des Individuums gegenüber dem Kosmos über die rein vegetative Lebensbejahung hinaus in eine ethische Sphäre, wie D. H. L. an anderer Stelle anerkennt:

> "The human soul is fated
> To wide-eyed responsibility in life" [28]).

Fassen wir die Ergebnisse unserer bisherigen Betrachtung zusammen, so ergab sich als höchster Seinswert bei D. H. L. das Lebendige schlechthin. Die Modi der Anteilhabe des Menschen wurden herausgestellt; Dynamik und Bewegung, sowie

---

26) Letters, 698; 1928 und Letters 256, 18. IX. 1915: "One must speak for life and growth." Hendiadyoinwert des "life and growth" = lebendiges Wachsen.

27) Huxley, Einleitung zu den Letters XXX: "For Lawrence, existence was one continuous convalescence; it was as though he were newly re-born from a mortal illness every day of his life."

28) C. P. II. 207 Man and Bat.

andererseits starke Integration nach außen beherrschen in stark wechselnden Phasen das Lebensgefühl, das immer stark an einzelne Momente gebunden erschien.

In diesem Zusammenhang interessiert nun die Frage, in welchem Verhältnis diese D. H. L.-Wertwelt zur empirischen Wirklichkeit steht, was überhaupt "real" und "reality" für ihn bedeuten, ferner der Versuch, die philosophische Grundlinie dieser Weltsicht annähernd zu bestimmen und schließlich die Untersuchung, wieweit sich in dem künstlerischen Schaffen von D. H. L. seine Zeit spiegelt.

III. ABSCHNITT

Vergleich mit der Seinsvorstellung der Romantik.

Der Begriff Wirklichkeit bei D. H. L.

Zur Verdeutlichung des Verhältnisses zur Wirklichkeit mögen hier die Seinsvorstellungen der Romantiker herangezogen werden; denn in D. H. L.'s Lebensgefühl begegnen des öfteren Züge, die an diese erinnern, wie etwa die Nichtberuhigung im Sein und die Ersetzung der empirischen Wirklichkeit durch eine andere. Über der Erfahrungswelt mit ihrer Kausalität, ihrer Starrheit und Unzulänglichkeit erhebt sich dem Romantiker die transzendentale Welt, in der die Dissonanzen sich auflösen und das höhere Sein Gestalt gewinnt [1]). Durch die "Imagination" die Totalität von Anschauen, Fühlen und Denken, wird der Mensch — und der Künstler im besonderen — befähigt, diesen hinter der Erscheinung der Dinge wirkenden Sinn zu erfassen. Für Wordsworth ist die Natur das Medium, in dem sich das "Life of things" ihm offenbart; für Shelley ist es die Liebe, die das Mannigfache und Gespaltene zur Synthese führt. Auch bei ihnen, besonders Wordsworth, hängt alle Daseinserfüllung von der Vrbindung des Individuums mit diesem "life of things" ab, von der Anteilhabe des "human mind" an dem "universal mind". Die Voraussetzung für diese Synthese ist eine gewisse Loslösung von der Ichgebundenheit beim Romantiker, die "wise passiveness", der das Bereitsein ("let me be an open door") beim D. H. L.-Menschen entspricht.

Das Unbewußte bei D. H. L.

D. H. L.'s Seinsvorstellung weicht nun etwa folgendermaßen ab: die Sphäre, in der das endliche Individuum die Vereinigung mit dem "life of things" erfährt, baut sich nicht

---

1) Der Vergleich mit der Romantik stützt sich im wesentlichen auf das Romantikkolleg von Prof. Deutschbein, W. S. 1928/29.

hinter oder über der empirischen als eine transzendentale Welt auf; sie stellt sich mehr als eine Unterlagerung der Erfahrungswelt dar; es ist die Region des Unbewußten, aus der die Impulse geheimnisvoll aufsteigen wie die "impacts" aus dem "subconscious mind" bei Galsworthy [2]). Antwortet der Mensch auf diese Anstöße, so erlebt er seine Vollkommenheit in der Zugehörigkeit zum Kosmos; aber bei D. H. L. vollzieht sich diese Anteilhabe eben fast ausschließlich in der "blood-consciousness", in der Welt der Sinne. Geistiges Verstehen, alle Verstandeskräfte im Sinne der "discursive reason" überhaupt, hindern bei D. H. L. die Vereinigung [3]), während die Imagination bei den Romantikern die Totalität der menschlichen Geistes- und Seelenkräfte in den Dienst der Synthese zieht.

Schon die Loslösung e i n e r Fähigkeit aus der Dreieinheit zerstört die Imagination. Katherine Farquhar (Border Line) hat ein ganz deutliches Gefühl dafür, wie das "to realise" [4]) = das Vergegenwärtigen von Einzelheiten die harmonische Verbindung vernichten kann: "Once she tried to realise him, ho would be gone for ever" (121).

Statt der Imagination gilt bei D. H. L. ein äußerst feiner Instinkt für das Wirken magischer Kräfte. Seine Gestalten bewegen sich in dem Zustand, den Wordsworth im „Prelude" (I, II, 393) so schildert:

> ". . . my brain
> Worked with a dim and undetermined sense
> O f unknown modes of being; o'er my thoughts
> there hung a darkness
> Call it solitude
> Or blank desertion."

Das Erlebnis der Einheit setzt so bei D. H. L. keine höchste Ichsteigerung voraus sondern eher eine Ichauslöschung, ein Sich-den-Strömungen-Überlassen. "To become submerged" — im „Fox" wie „Ladybird" ist dieses Untertauchen unter die empirische Sphäre harmoniebedingend.

Damit verschiebt sich auch der Begriff "reality" nach dieser Richtung hin. Es gibt keine höhere, transzendentale

---

2) The Creation of Character, 4.

3) C. P. I, 145 Those Clever Women:

> "In the dark you'd get what you want to find:
> The solution that ever is too deep for the mind,
> Dissolved in the blood."

Ferner Pansies 121: Immoral Man:

> "Why don't we learn to tame the mind
> Instead of killing the passions and the instincts and feelings?"

4) Hinweis auf die Wortbedeutung von "to realise" Deutschbein, Syntaxkolleg, Sommer 1933.

"reality" bei D. H. L., sondern nur die Echtheit des triebhaft Gewußten. "The conscious life is no more than a masquerade of death: there is a living unconscious life" [5]) schreibt er in seinen Briefen, und durch sein ganzes künstlerisches Werk hindurch ist diese Umkehrung des Wirklichkeitsbegriffes zu verfolgen. Hier nur einige typische Beispiele: Count Dionys (Ladybird 36): "We have got the world inside out. The true living world of fire is dark, throbbing, darker than blood. Our luminous world that we go by is only the reverse of this" [6]). Ähnlich empfindet Katherine Farquhar (Border Line 116): "It had been an illusion, her life-day, as a ball-room evening is an illusion. Her love and her emotions had been an illlusion". Dagegen erlebt sie die Vision ihres toten Gatten als eine Gestalt von Fleisch und Blut. Ebenso erfährt die Frau in „Sun" (37) durch den magischen Einfluß der Sonnenkräfte eine völlige Umwandlung ihres Seins. Sie existiert nicht mehr in ihrem Frau- und Muttersein, sondern in der Verbindung mit der Sonne "the true Juliet was this dark flow from her deep body to the sun". In der Frau, die davonreitet, sich den Chilchui-Götzen zu opfern, vollzieht sich diese Umwandlung so total, daß auch die Grenze von Leben und Tod fließend wird [7]) in passiver Selbstauflösung: "she felt always in the same relaxed state, ... a feeling as if she were diffusing out deliciously into the harmony of things. This at length became the only state of consciousness she really recognised" [8]).

Reality.

Die Frage "was it all real"? wird fast in jedem Erlebnis, in jeder Begegnung aufgeworfen [9]). Sie beweist, einen wie gro-

5) Letters, 279; 28. XI. 1915.

6) Vgl. auch Münsterberg, Psychology and Life (1899), S. 24: "The world we will is the reality; the world we perceive is the deduced and therefore unreal system."

7) The Woman Who Rode Away 95: "What difference does it make, the transition from the dead I am to the dead I shall be, very soon!"

8) The Woman Who Rode Away, 86. — Ferner sei hier auf zwei Zeugnisse aus den Gedichten verwiesen, wo die Grenze zwischen Leben und Tod für das Erlebnis selbst hinfällig wird. Ergreifend ist diese Lebenswirklichkeit der Gestorbenen gestaltet in "Spirits Summoned West" (C. P. I, 298):

"Now that the wife and mother and mistress
Is buried in earth, in English earth
Come home to me, my love, my loves, my many loves,
Come west to me".

9) Women, 327. Fox, 142. Captain's Doll, 181. Sons and Lovers, 498. Smile, 100. Sun, 29. Woman Who Rode Away, 53, 78, 79. Border Line, 113, 127, 130. White Peacock, 144, 320. Blind Man, 76.

ßen Wert "reality" für das erlebende Individuum hat. Aber immer hat diese "reality" Attribute, die in das Gebiet des Dunklen, Mystischen weisen:

> "this dark subtle reality of him . . ."
> "the reality of surety in not-knowing . . ."
> "this suave, pure, untranslatable reality of his loins of darkness . ."
> "with shadows of trees like realities of other, nightly being . . ."
> "vital, sensual reality that can never be transmuted into mind content, but remains outside, living body of darkness and silence and subtlety, the mystic body of reality . . ."
> "a universe of dark reality . . ." (Women, 336/338).

Diese Beispiele aus einer einzigen Schilderung — es handelt sich um das Liebeserlebnis zwischen Ursula und Birkin — ließen sich beliebig vermehren; hier mögen sie genügen für die Feststellung, daß die eigentliche "reality" bei D. H. L. also ganz in den Bereich unerklärlich dunkler, blutsmäßiger Erfahrung führt. Impuls und Traum geben die Lebensanstöße für den einzelnen Menschen; Ausstrahlungen einer transzendenten Welt kennt diese "reality" nicht. Auch das wache Dasein des Tages verliert seinen eigentlichen Sinn: "And what is life / But the swelling and shaping of dreams in the flesh" [10])! oder "All the beauty and light of the days seem like an iridescence on a very black flood. Mostly one is underneath" [11]).

Russell kennzeichnet solche Sicht als typisch mystisch. Das "dumb wisdom" des D. H. L.-Menschen entspricht der "insight", die nach Russell den Menschen aus der Wirklichkeit heraushebt: "All who are capable of absorption in an inward passion must have experienced at times the strange feeling of unreality in common objects, the loss of contact with daily things, in which the solidity of the outer world is lost, and the soul seems in utter loneliness to bring forth . . . phantoms which have hithertho appeared as independently real and living" [12]).

"Reality" kommt also nur den Erfahrungen und Erlebnissen zu, die jenseits oder unterhalb der Erscheinungswelt liegen. "The visible world is not true. The invisible world is true and real. One must live and work from that" [13]).

Der Psychologe James definiert den Begriff folgendermaßen: "reality means simply relation to our emotional and active life" [14]). Diesen Standpunkt nimmt auch D. H. L. ein mit seiner

---

10) C. P. I, 228.
11) Letters, 226; 30. IV. 1915.
12) Russell, Mysticism and Logic, 9.
13) Letters, 259. 2. X. 1915.
14) W. James, Principles of Psychology, 2. Bd. 282 (1891).

These: "It is the impulse we have to live by, not the idea or any ideal". — Die I d e e wird zurückgedrängt, um den Augenblick ganz aus sich heraus wirken zu lassen.

IV. ABSCHNITT

Philosophische Grundzüge.

Fragt man nun abschließend, welche philosophische Grundrichtung sich in diesem Lebensgefühl und dieser Wertwelt offenbart, so kommt man zu der Feststellung, daß in dieser Hinsicht eine eindeutige Bestimmung unmöglich ist. Es gibt für D. H. L. keine einmalig angenommene und dann dauernde Haltung dem Sein gegenüber; auch ist keine Entwicklungslinie in seinem Weltverhältnis nachzuzeichnen. Alles ist Bewegnug, Schwanken, augenblickliches Entsprechen von Strömungen und Impulsen. Der Impressionismus, der D. H. L.'s künstlerisches Schaffen bestimmt, gilt in gewissem Grade auch für die philosophische Grundlinie dieses Daseins. Die Impression tritt an die Stelle der Idee. Der Pragmatismus eines W. James, wie ihn Fehr [1]) deutet, entspricht in Einzelzügen unserem Dichter, z. B. in der Auffassung des Lebens als eines dauernd sich Wandelnden, Entwickelnden [2]).

Okkasionalismus.

Das Wie und Warum der Abhängigkeiten bleibt dem Menschen verschlossen. In den Wechselwirkungen zwischen Leib und Seele waltet ein bestimmter Okkasionalismus, der aber von dem des Descartes und Malebranche wesentlich verschieden ist. Denn dort ist Gott im letzten Grunde die wirkende Ursache alles Geschehens und aller Dinge. Die Weltanschauung ist theistisch. Wenn Leibniz eine prästabilierte Harmonie aller Kräfte annimmt, so weist diese Losung auch wiederum in eine transzendente Sphäre; bei D. H. L. jedoch gilt die Immanenz des Seins, und damit kommt er einem mo-

1) Bernhard Fehr, Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. 336.

2) Fehr, 336 über die Weltauffassung des Pragmatisten: „Seine Welt ist nie fertig, ist nie einzig oder ganz, gibt sich uns in jedem Augenblick des Handelns als eine Möglichkeit abwechselnder Vielheiten zu erkennen . . . ist stets eine werdende Menge des Neuen, Möglichen, Zufälligen . . . ohne je eine feste Endsumme zu erreichen."

dernen Okkasionalismus nahe, der besonders von D. H. Kerler vertreten wird und atheistisch eingestellt ist. Kerler setzt das Nichts als letzte Ursache an die Stelle eines göttlichen Willens. „Die Effekte sind rein nur ein Erfolg der occasio, nicht bewirkt durch Potenzen". Das gilt ihm genau so gut für das Psychische wie für das Physische. Alles Sein vollzieht sich nur in einem „in-Beziehungen-Stehen". Auch bei ihm gibt es kein konstantes Beharren, alle Dinge sind in einem ständigen Verwandlungsprozeß begriffen. „Die Vergangenheit der Dinge ist völlig tot. Aus ihr kann nichts in die Gegenwart hineindringen" [3]).

So stellt sich ja auch alles Geschehen bei D. H. L. dar: alle Kräfte und Strömungen stehen in irgend einer beweglichen Beziehung miteinander; dem Subjekt werden sie in einem Gegenwartsmoment empfindbar; sie wirken in ihm unbewußt und unberechenbar.

Von diesem okkasionalistischen Grundprinzip her, das das ganze Leben als ein „Fortwährendes Entstehen aus dem Nichts und Vergehen ins Nichts" auffaßt, rechtfertigt sich in erhöhtem Maße D. H. L.'s ungeheure Betonung des Erlebnisaugenblicks. Das Gegenwärtige wird umso intensiver bejaht, als das Sujekt um die Vergänglichkeit weiß. Hierin liegt ein gewisser Optimismus. Eine pessimistische Weltsicht würde schon auf solche Augenblickserfüllung verzichten. Resignation ist nie darum das letzte bei D. H. L., auch wenn er sagt: "You pluck flower after flower, it is never the flower" (Fox 157).

Das Ich, das bei D. H. L. nur Gefäß, Durchgangsfeld für den Lebensstrom ist, stellt sich in diesem modernen Okkasionalismus ähnlich dar: „Das Ich selbst ist lediglich der Erlebnisstrom, eine Vielheit, keine Substanz" [4]).

Zusammenfassend ist zu sagen, daß die occasio, in weitem Maße in allem Leben und Geschehen bei D. H. L. waltet. Man darf nun die Dinge nicht so pressen, etwa zu sagen: D. H. L. gehört zum modernen (immanenten) Okkasionalismus, denn wir wissen nicht, ob D. H. L. das Nichts als letzte schöpferische Ursache ansieht (wie Kerler es vertritt).

Lawrence erkennt immerhin eine schöpferische Urkraft, ein "creative mystery" [5]) an, und für das Lebensphänomen an sich bei L. ist es unwesentlich, ob diese Urkraft göttlichen Ursprungs oder diesseits-immanent ist. Nach den Zeugnissen seiner Kunst wie nach seinen brieflichen Äußerungen scheint

3) D. H. Kerler, Weltwille und Wertwille (1925), 85 ff.
4) D. H. Kerler, Weltwille und Wertwille, 135.
5) Women, 505, und oben S. 54.

es nicht berechtigt, D. H. L.'s "creative mystery" mit dem „Nichts" Kerlers zu identifizieren.

Der Dichter hat die Offenbarungen einer vitalen Urkraft bejaht, wo immer sie ihm begegneten, ohne nach ihrem „Woher" zu fragen. Gerade aus der Leidenschaft zum Lebendigen an sich lehnt er persönlich alles Philosophieren ab. Alle Philosophie setzt Bewußtwerden von Vorgängen voraus, und diese Art der Erkenntnis bedeutet durch die Distanzierung schon nicht mehr die höchste Anteilhabe am Lebensprozeß, die sich bei D. H. L. intuitiv und unbewußt vollzieht.

FÜNFTER ABSCHNITT

Das Kunstschaffen von D. H. L. als Ausdruck seiner Zeit.

D. H. L.'s Wort: "We are transmitters of life" [1]) gilt für den Künstler in gesteigertem Maße, so weit sich in seinem künstlerischen Schaffen eine bestimmte Zeit spiegelt. Diese Spiegelung kann umso unmittelbarer sein, als der Künstler aus dem engen Kontakt seines eigenen Daseins mit der Welt heraus schaffen kann. Der Abstand, den der objektive Geschichtsschreiber halten muß, wird für den schaffenden Künstler unbedeutend; er stellt Erlebnis dar, nicht objektives Ereignis.

Nach D. H. L.'s eigenem Zeugnis sollte die Kunst nur ein Ausdruck dessen sein, was ihr Schöpfer in seinem Leben geworden ist [2])

In seiner Kunst ist er "transmitter of life" auch in dem Sinne, daß die Lebensströmungen der unmittelbaren Gegenwart darin umgesetzt erscheinen. Wenn es von Br.'s künstlerischem Bemühen heißt: "All formulas are put aside that life may be seen truly", so gilt das uneingeschränkt auch für D. H. L. Bei beiden ist das Innere des Menschen der einzige Schauplatz allen Erlebens, ein Merkmal, das in der Nachkriegsliteratur ganz besonders zu beobachten ist.

Das Zigeunertum als Repräsentant ursprünglichen Lebens.

Eine seltsame Übereinstimmung in der künstlerischen Einkleidung aller Norm-Ablehnung überrascht uns, da sie be-

1) Pansies, 39.

2) Letters 233, 1915. An dem Beispiel von van Gogh stellt D. H. L. die Tragik eines Künstlerdaseins dar, in dem Kunstschaffen und Leben nicht zur Synthese kamen: "in the midst of an artistic life the yearning for the real life remains." "Best of all . . . where the art was the final expression of the created animal or man — not the be — all and being of man — but the end, the climax . each one would achieve that piece of supreme art; a man's life."

stimmt unabhängig voneinander entstanden ist. In Br.'s „Flight of the Duchess" vertritt das Zigeunertum das echte lebendige Leben (life's pure fire [3]), das für die junge Herzogin einzigartigen Lebensanreiz bietet im Gegensatz zu der ertötenden Atmosphäre ihrer gewöhnlichen Umgebung. Um dieselbe Gestaltung handelt es sich in D. H. L.'s Novelle „The Virgin and the Gipsy", aus deren meisterhafter Symbolik nur dieser eine Zug herausgegriffen sei. Die junge verwöhnte Yvette fällt dem faszinierenden Einfluß der Gipsy-Welt anheim, weil hier ein natürlicher und darum hoher Lebensrhythmus waltet, nach dem Yvette aus dem mütterlichen Erbteil ihres Blutes sucht. Von väterlicher Seite heißt es: "All the Saywells were base-born [4]; they were the life unbelievers. Whereas, perhaps She-who-was-Cynthia (die Mutter) had only been a moral unbeliever" [5]. Der Zigeuner, der Paria, hat diese Vitalität, die in der konventions- und traditionsgebundenen Welt erstickt wird [6], gerade so wie die alte Zigeunerin die enge Verbindung mit den kosmischen Mächten besitzt, die dem Zivilisationsmenschen verloren gegangen ist [7].

Galsworthy und D. H. L.

Man kann wohl sagen, daß — mit geringer Einschränkung — D. H. L.'s short stories dasselbe Lebensgefühl in Einzelbildern spiegeln, das Galsworthy in den letzten Bänden der „Forsyte Saga" (White Monkey, Silver Spoon, Swan Song) in einer Gesamtdarstellung uns enthüllt: das Lebensgefühl einer Übergangsgeneration, die durch den Krieg entscheidend gewandelt ist. Aus Echtheitsstreben heraus lehnen diese Menschen die Standards ab, sind überhaupt asozial gerichtet [8].

Das punktuelle Lebensgefühl, das bei den D. H. L.-Gestalten so stark fühlbar wurde (Juliet in „Sun"; Gudrun in „Women", der Major in „Virgin"), findet sich in dem Motto "to have a good time" der jungen Forsyte-Generation wieder.

3) Br. Flight of the Duchess, XV.

4) D. H. L. Virgin and the Gipsy, 89.

5) ebenda, 41.

6) ebenda, 93: "Yes, if she belonged to any side, and to any clan, it was to his. Almost she could have found it in her heart to go with him and to be a pariah gipsy-woman".

7) Ebenda: Die Zigeunerin hatte aus ihren Traumgesichten heraus Yvette gewarnt: "listen for the voice of water" (96) und damit die Gefahr vorausgesagt, in der Yvette ohne die Rettung durch den Zigeuner umgekommen wäre.

8) Über Viktorianismus und Antivitkorianismus Kolleg Deutschbein, S. S. 1930. Ferner gibt Irene Marinoff, Neue Wertungen, auf Grund ihrer Marburger Dissertation. Hinweise auf die allgemeinen Züge der neueren Literatur.

Die "restlessness", die D. H. L.'s persönliche Veranlagung war und in all seinen Gestalten wiederkehrt, ist eine Auswirkung dieses punktuellen Seinserlebens. Daß diese innere Unrast das Leben des einzelnen Menschen oft mehr belastet als beglückt, wird in Fleur Forsyte deutlich, wenn sie für ihr Kind wünscht: "I want him frightfully to be cheerful and not restless"; entsprechend bei D. H. L. etwa die Gestalt der March im „Fox", Gudrun in „Women", das Gedicht „What would you fight for" (Pansies, 87) und einige Briefe [9]). Und doch geht allen diesen Menschen das Erlebnis über alles; sie stellen "consummation" = die Vollendung in höchster Erlebnissteigerung über alle "continuity" und dauerhaften Besitz. "One must destroy the blind spirit of possession . . . "no diseased stability of possession but the give and take of love and conflict, with the eternal consummation in each. The only permanent thing is consummation in love or hate" [10]).

Für seine eigene Person verneint D. H. L. allen Besitz, weil solcher das dynamische Lebensgefühl nur wie ein lastendes Gewicht beschwert: "I know I shall be restless all my life. If I had a house and home I should become wicked. I hate any sort of possession sticking on to me" [11]).

Galsworthy stempelt durch den Mund Michael Mont's diese "restlessness" zu einem allgemeinen Wesenszug der Nachkriegsmenschen, der sich auch besonders in ihrer Literatur zeigt: "they were all restless, at least the young ones — in life and in letters. Look at their novels! Hardly one in twenty had any repose, any of that quality which made one turn back to a book as a corner of refuge" [12]). Dieser Forderung allerdings, in der Kunst Zuflucht und Beruhigung des Seins zu bieten, entsprechen D. H. L.'s Gestaltungen kaum. Dazu sind sie zu unmittelbarer Ausdruck eines kämpferischen Künstlerdaseins.

Künstlerberufung.

Daß in solchem rein vom Moment her bestimmten Lebensgefühl die Desillusion immer wieder Macht gewinnt, erscheint jetzt ganz natürlich; denn alles Leben bei D. H. L.

9) Letters, 836; 26. X. 1929; 852, Februar 1930.

10) Letters 244; 1915; ferner Gudrun (in „Women", 490) will nur unter Menschen leben, "who don't own things, who havn't got a standing and a status and a degree and a circle of friends of the same".

11) Letters, 234; 1915.

12) White Monkey, 139 Hinweis auf diese Stelle bei Marinoff, 60..

wie bei dieser Generation überhaupt — ist auf Spannung, Polarität gestellt. Die Momente ekstatischer Daseinsbejahung würden ohne diesen zerstörerischen Gegenpol abgeschwächt werden. Darum ist auch die Verneinung als Gegenpositives zu bejahen, soweit sie im Spannungszusammenhang mit dem einen großen Phänomen Leben wirkt. Galsworthy gibt in seinem eigenen Schaffen denselben Beweis, indem der „White Monkey", wo die Desillusion [13]) und Sinnlosigkeit des Daseins als Thema erscheinen, nicht das letzte ist, was der Dichter über das Leben zu sagen hatte.

Bei D. H. L. ist das nicht anders. Er hat die Stimmungen und Strömungen seiner Zeit — auch die negativen — in sich aufgenommen und durch ihre Gestaltung im Kunstwerk dazu beigetragen, daß jedermann sie erkennen kann. Auch darin dient er als Künstler dem Leben, dem Lebendigen schlechthin, das er als höchsten Wert erkannt und dem seine Loyalty als Mensch und Künstler gehört.

13) White Monkey, 150: "Eat the fruits of life, scatter the rinds, and get copped doing it. The monkey's eyes are the human tragedy incarnate. . . . He thinks there is something beyond, and he's sad or angry because he can't get at it".

DRITTER TEIL

Stilistische Studien.

ERSTER ABSCHNITT

Die Short-Story D. H. L.'s angemessene Ausdrucksform.

Der Zusammenhang von Gehalt und Gestalt ist auch in D. H. L.'s Kunstschaffen so entscheidend, daß eine Berücksichtigung stilistischer Fragen die Gehaltinterpretation vertiefen kann. Das Zentralproblem von D. H. L.'s Schaffen, das Verhältnis von Mann und Frau, beschäftigt ihn im Roman, in der kurzen Novelle (short story), der Skizze wie in den freien Rhythmen. Wägt man diese Gattungen gegeneinander ab, so scheint seine Meisterschaft auf dem Gebiet der Kurzgeschichte zu liegen. Die Ausweitung des Problems in den Romanen (White Peacock 1911; Sons and Lovers 1913; Women in Love 1921; Lady Chatterley's Lover 1925) bedeutet keine Vertiefung und keine mannigfaltigere Spiegelung des Erlebnisgehalts. Gerade die unmittelbare Anteilhabe am Erleben, die D. H. L. vermitteln will, ist für ihn im Roman unerreichbar.

Der Roman gibt vollständige Bilder, verfolgt Charaktere durch verschiedene Entwicklungsphasen hindurch, verbindet verwandte Erscheinungen und hebt sie durch Kontraste hervor. D. H. L. hingegen interessiert nur ein Einmaliges, Moment-Gebundenes, in dem ein inneres Werden stärkste Lebendigkeit gewinnt.

Wir sahen im vorhergehenden Teil, welches Schwergewicht bei ihm auf dem Augenblick liegt; Vergangenheit und Zukunft sind in ihm enthalten; darum wird die Darstellung dessen, was *war*, ihm als Künstler unwesentlich. Höchstens in der Rückschau — besonders in erlebter Rede — enthüllen seine Gestalten ein Stück Vergangenheit, soweit es für die Erhellung und Intensivierung des wesentlichen Augenblicks vonnöten scheint.

Die Kunstform der modernen Short-Story jedoch kommt dieser Hervorhebung des Einzelnen, Unverbundenen entgegen; d. h.: zur „Kunstform" hat sich diese Darstellungsgattung erst heraufentwickelt, seit Dichter wie Kipling, Hardy, Galsworthy, Mansfield, Huxley sie über den Bereich des Magazinschrifttums herausgehoben haben.

Wesentliche Kennzeichen der modernen Short-Story sind: Einheitlichkeit des Eindrucks — von einem Blickpunkt aus ist alles gesehen; diese Perspektive allein schafft die innere Einheit des Geschehens; dem Leser stellen sich die Dinge genau so dar, wie die Gestalt sie wahrnimmt. Auch die Um- und Mitwelt ist nur unter dem Gesichtspunkt dieser einen Person einbezogen; das erlebende Individuum beseelt die Landschaft ganz aus seiner Stimmung heraus, und so dient auch Landschaftsschilderung in der Short Story nur der Betonung des einmaligen, einheitlichen Eindrucks.

Gedrungenheit des Stils (terseness), eine gewisse haushälterische Beschränkung in der Struktur der Erzählung (economy), Hervorhebung eines bedeutsamen Einzelzugs, leitmotivische Verwendung eines Wortes, Bildes oder einer Gebärde — das sind die Züge, die der Kurzgeschichte die innere Einheit und Geschlossenheit geben. Wo der Roman ausführt, erzählt, erläutert, deutet die gute Kurzgeschichte nur an; sie verlangt mehr Bereitschaft, mehr Einfühlungsvermögen. Dieses „Nur-Andeuten" ist ihr Reiz und ihre Schwierigkeit zugleich. Denn die Atmosphäre und alles, was der Leser zwischen den Zeilen mitschwingend fühlt, muß hier das Verständnis schaffen, das der Roman in langen Schilderungen erstrebt. Das macht manche von D. H. L.'s Kurzgeschichten so schwierig, daß sie einerseits eine starke Einfühlungsfähigkeit voraussetzen, andererseits aber das Geschehen auf eine Erlebnisbasis rücken, in die der Durchschnittsmensch sich nur schwerlich einzufühlen vermag. (Vgl. Glad Ghosts; The Last Laugh, Wintry Peacock).

Wiederum behalten diese Kurzgeschichten durch diese Andeutungskunst jenen geheimnisvollen Anreiz, der überall auf uns wirkt, wo eine Gestalt nur zögernd den tieferen, oft im Symbol verhüllten Gehalt erschließt. (Vgl. Smile, Sun, Border Line).

In welch enger Verbindung diese Kunstform mit dem Gestaltungsprinzip des Impressionismus steht, wird noch an Hand von Beispielen zu erörtern sein. Zwar ist hier zu berücksichtigen, daß eine Stilbetrachtung die Dinge etwas systematischer behandeln muß, als im Interesse der Gehalt-Gestalteinheit eines

Kunstwerks liegt. Wir verfolgen nun einzelne Eigentümlichkeiten der sh. st., wie sie in D. H. L.'s Kunstschaffen begegnen.

Momentdarstellung.
Border-Line.

Handlung im üblichen Sinne ist kaum festzustellen. Alles ist auf das Dabeisein, das Miterleben in einer einzelnen Situation, einer typischen Szene angelegt. In "Border Line" erhellen sich alle Zusammenhänge aus zwei solchen Szenen: Katherine Farquhars Fahrt über die verödeten flandrischen und französischen Schlachtfelder, die in ihr so zwingende Erinnerungen an ihren gefallenen Gatten wachrufen, daß seine Vision am nächtlichen Straßburger Münster für sie höchst lebendige Wirklichkeit wird: "The flat, grey, wintry landscape, ploughed fields of greyish earth that looked as if they were compounded of the clay of dead men" (115). "With sudden horror she realised that she must be in the Marne country . . . the border country, where the Latin races and the Germanic neutralise one another into horrid ash. Perhaps even the corpse of her own man among that grey clay. - It was too much for her" (116). Unter der magischen Einwirkung dieser Bilder von Zerstörung und Seinsauslöschung kommt die Frau zur Rückschau, und da wird das Vergangene als Illusion verurteilt. "the ashy pallor and sulphur of our civilisation" (119) — diese eine Metapher macht die Ablehnung eindeutig klar: "she now knew the supreme modern terror, of a world all ashy and nerve-dead. If a man could come back out of death to save her from this, she would not ask questions of him but be humble and beyond tears grateful" (122). Die Erlösung der Frau vollzieht sich in dieser einen Szene, wo sie das heldische starke Leben in der Vision ihres Mannes bejaht.

Sun.

Diese betonten Einzelmomente erscheinen oft in antithetischer Anordnung und gewinnen dadurch stärkere Bildkraft, so in "Sun". Der Sonnenkult löst Frau Juliet ganz aus dem alltäglichen Sein heraus: "She was put into connection with the sun, and the stream flowed of itself, from her womb. She herself, her conscious self, was secondary, almost an onlooker. The true Juliet was this dark flow from her deep body to the sun" (37). In dieser Verherrlichung des Lichts erscheint das Bild des Gatten umso konträrer. "He was utterly out of the picture, in his dark grey suit and pale grey hat and his

grey, monastic face of a shy business man . . . the black-and-grey hair of her husband, not a hair out of place. And utterly, utterly indoors" (44). Diese Schilderung stützt sich auf das eine Wort "grey", und doch könnte die Unvereinbarkeit der männlichen und weiblichen Sphäre nicht treffender gekennzeichnet werden als in diesen knappen Bildern.

Blind Man.

Manche short stories bei D. H. L. lösen sich ohne weiteres in plastische Einzelszenen auf. Der Leser erinnert sich ihrer, ohne sich ihre Verknüpfung reproduzieren zu können. Nehmen wir das Beispiel des "Blind Man", dessen Thema die Abhängigkeit von dem "touch", dem "contact" mit den Dingen ist. Die Eingangsszene, in der Isabel auf den Gast, einen Freund ihrer Studienjahre, wartet, enthüllt in der Rückschau für die wartende Frau die Vergangenheit, ihre harmonische Ehe mit dem Kriegsblinden Maurice. Diese Rückschau in der erlebten Rede und der Erfühlhaltung der Frage: "These two men, why did they tear at her? Why did they not come, why was there this suspense?" (81) bereitet die Hauptszene vor: die Begegnung zwischen dem blinden Mann, der trotz seiner Blindheit den entscheidenden Kontakt mit den Dingen hat, mit dem übersensiblen Gelehrten. Diese letzte Szene deutet nur im Symbol den wirklichen Gehalt an. Dem Blinden bedeutet die Berührung der Wunde durch den Gast so viel wie die Versicherung einer hohen Freundschaft, aber "perhaps it was this very passion of friendship which Bertie shrank from most" (101). In dem Schlußbild dieser Darstellung: "He (Bertie Reid) was like a mollusc whose shell is broken" faßt der Dichter noch einmal mit einer Distanz nehmenden Feststellung den Gehalt zusammen. Der Gelehrte zerbricht einfach an der Berührung mit der Außenwelt.

Unity of Impression.

Immer schaffen D. H. L.'s Einzelbilder, seien sie ergänzend oder antithetisch angeordnet, den einheitlichen Eindruck, die "unity of impression", die die sh. st. vor dem Roman voraus hat.

Smile.

In der meisterhaften Szene "Smile" sind im Grunde beide Bilder auf denselben Ton gestimmt, so grotesk-gegensatzlich zunächst das zweite wirkt.

1. Bild: der Mann, der an das Sterbebett seiner Frau gerufen wurde, im Nachtzug auf der Fahrt nach Italien. Zu schlafen wäre ihm frivol erschienen. Der Schmerz erfüllt ihn bis zur Empfindungslosigkeit gegen alle Eindrücke. "His face would have done for Christ on the Cross, with the thick black eye-brows tilted in the dazed agony. The night in the train was like an inferno: nothing was real . . . he watched with unseeing eyes" (100). Hier gibt der Dichter eine außerordentlich feine psychologische Motivierung für das zweite Bild, das zunächst unverständlich anmutet: ein unbezwinglicher Lachreiz überkommt den Mann am Lager seiner toten Frau. Nur die kleinen Einzelzüge, die die erdrückende Wucht des Schmerzes verraten, deuten diese Situation. "She was so pretty, so childlike, so clever, so obstinate, so worn — a n d s o d e a d! He felt so blank about it all" (103). Der Mann faßt das einfach nicht, daß er hier vor einem Endgültigen steht. "Now she would never come back to him. This was the thirteenth time, and she was gone for ever. But was she?" (104). Aus der Frage dieser erlebten Rede wird die Unfaßbarkeit deutlich: „War sie wirklich für immer fortgegangen?" Er meint, sie müsse auch diesmal zurückkommen, wie sie sonst trotz aller Mißverständnisse stets zu ihm als ihrem Gatten heimgekehrt war. Aber diesmal hat sich etwas Definitives vollzogen. "Ophelia lay so pretty and so touching, with her peaked, d e a d little nose sticking up, and her face of an obstinate child fixed in the f i n a l obstinacy. The smile went away from Matthew, and the look of super-martyrdom took its place" (103). Die Attribute "dead" und "final" sind bedeutsam. Die Unabänderlichkeit kommt stilistisch besonders in der Intensivierung heraus: "Her face of an obstinate child fixed in the final obstinacy." Durch die Wiederholung im Substantiv wird das individuelle Merkmal "obstinate" zum wesentlichen Charakterzug herausgehoben.

Dieses Lächeln innerer Hilflosigkeit verbirgt auch dem Zuschauer dieser Szene, den frommen Schwestern, nicht den letztlich innewohnenden Sinn: das Gefühl der Leere, der Erstarrung in dem Manne. Als er sich entfernt, sehen sie in ihm "a forlorn man's figure, in a melancholy overcoat, loitering in the cold distance at the corridor's end". Die Wortwahl in diesem einzigen Satz spricht alle Trostlosigkeit aus: "forlorn, loitering, cold distance" – alle diese Ausdrücke bezeichnen die Verlorenheit im Raume. In höchster Geballtheit schließt der letzte Satz dieser kaum sechs Seiten langen Skizze den einheitlichen Eindruck: "He made a desperate, moving sweep with his arm, and never was man more utterly smileless" (106).

Hervorhebung des Wesentlichen. Das spezifische Wort.

Wir hatten festgestellt, daß die Geschlossenheit der sh. st. auf dem Auswahlprinzip beruht, dynamische Höhepunkte, nicht die Breite des Geschehens darzustellen, und wir gehen nun auf die Formen ein, in denen die Hervorhebung des Wesentlichen sich vollzieht. Luise Thon [1]) weist auf die leitmotivische Verwendung eines Vergleichs hin, der eine locker gefügte Dichtung zusammenzuhalten vermag. Man könnte dasselbe vom einzelnen Wort und von einer typischen Gebärde sagen. Gerade das einzelne Wort erfährt ja im Impressionismus, in der Treffkunst der Kurzgeschichte eine ungeahnte Bedeutungssteigerung. Der Wert des einzelnen Wortes beruht in diesem Zusammenhang nicht auf der Begriffsvermittlung, sondern auf der sinnlichen Wirkung auf unseren äußeren und inneren Sinn [2]). Ein Wort als Leitmotiv verwendet, gibt oft den Angelpunkt, bildet jenes bindende Moment, das dem "plot" der Romandarstellung entspricht, so das Wort "dark" und seine Verbindungen in "Ladybird". Alle Momente gesteigerten inneren Lebens bei Count Dionys und Lady Daphne sind irgendwie mit diesem Begriff verbunden: "The true living world of fire is dark, darker than blood . . . True love is dark, a throbbing together in darkness" (36). "In the cold dark . . . your root lies buried, with its sad, sad quick of life" (45). Der Begriff "darkness" umschließt für Lady Daphne zugleich alles, was sie fürchtet und hat doch wiederum die faszinierende Macht, die das Individuum aus der Ichgebundenheit befreit. "When she thought that he was leaving England soon — going away into the dark for ever then the last spark seemed to die in her" (53); denn "the Count had something that was hot and invisible, a dark flame of life that might warm the cold white fire of her own blood" (71). In der Darstellung jener nächtlichen Begegnung, in der Lady Daphne diese Erlösung vom Ich erfährt, verwendet der Dichter dieses Wort wiederholt im Sinne besonderer Emphase. "Darkness answering to darkness . . the darkness flowed about them thick like blood . . ." (76). "In the dark you are mine. When the darkness comes, I shall always be in the darkness of you" (77). "she had suddenly collapsed away from her old self into this darkness, this peace, this quiescence . . ." (81).

1) Die Sprache des deutschen Impressionismus, S. 31.
2) Walzel, Gehalt und Gestalt, 383.

Charakterisierung von Personen.

Die Darstellung von Personen geschieht in D. H. L.' sh. st.'s auch nicht durch weit ausholende Beschreibungen, sondern durch Wahl eines typischen Wortes. Wenn Hebbel [3]) schreibt: „Darstellen heißt: nachschaffen, Leben packen und formen. Darstellen ist im Gebiet des Geistes vom Wort abhängig. Das Wort finden, heißt also die Dinge selbst finden," so gilt das uneingeschränkt für D. H. L.'s Treffkunst. Ein Wort stellt die Gestalten vor unser Auge, so das Wort "grey" in der Charakterisierung des Gatten in "Sun" (s. o. S. 38 A 4) oder die Bezeichnung "charity-boy" für Hadrian in "You Touched me" [4]) oder "She-who-was-Cynthia" für die geschiedene Frau des Vikars in "The Virgin and the Gipsy". Diese letzte Neuschöpfung hat einen eigentümlichen Stilwert. Sie hat durchaus perfektiven Sinn. Diese Frau, die sich von dem Cant und der schwächlichen Konvention der Saywell-Familie losgesagt hat, soll in der Vikars-Familie als etwas absolut der Vergangenheit Zugehöriges betrachtet werden. Sie stellt den Einbruch des Schönen und des unverfälschten Lebens in diesen stagnierenden Kreis dar, und darum bannt man sie mit diesem Namen in die Vergangenheit. "Don't even t h i n k too near to that horrid nettle in the rank outer world! She-who-was-Cynthia. Let the white snow flower bloom inaccessible on the heights of the past" (9). Dieser Name allein besagt die deutliche Distanznahme der Saywells von Cynthia. Man könnte diese Neuschöpfung zur "elegant variation" rechnen, die — nach Deutschbein — ein Unikum durch eine Etikette statt des Eigennamens bezeichnet [5]).

Ein Wort besonderer Wahl versetzt uns sogleich in die Atmosphäre des Erlebnisses oder der Begebenheit: So das französische "wagon-lit" eingangs von "Smile" (100) oder in der Skizze "In Love" (194): "Nevertheless she didn't want to go indoors to spend the evening tête-à-tête — my word — with him" [6]).

3) Hebbel, Tagebücher, Bd. X, S. 47, 6. IV. 1840.

4) 153: "Hadrian, with his charity-institution instinct"
154: "His shy, charity-boy grin"
160: "the neat khaki figure had something of the charity-boy about it still".
163: "He was a charity-boy, aloof and more or less at bay . . ."
170: "Hadrian sat quiet, a little aside: the indomitable, dangerous charity-boy".

5) Deutschbein, Stilistik, 70.

6) Thon, Sprache des deutschen Impressionismus, 13 sieht in der Sprachmischung und Durchsetzung mit Dialektwörtern ein Mittel, die einer Erscheinung eigentümliche Färbung zu bezeichnen.

Bild als Leitmotiv.

Vom spezifischen Wort führt uns ein Schritt weiter zu der Funktion des Bildes in den Erlebnisausschnitten, die die sh. st. uns bietet. Vom Blickpunkt des Impressionismus aus wird noch einiges Grundsätzliches darüber hervorzuheben sein. Hier interessiert es zunächst, soweit es der "precision" und "crystallisation" im Stil der Kurzgeschichte dient.

In der schon eingangs dieses Teiles interpretierten Skizze "Smile" z. B. begegnet immer wieder das Vogelbild für die Frauenhände in feinster Schattierung des Bedeutungsgehalts. Die Bewegung der Nonnenhand — "passive as a sleeping bird" (101); die Hände der Mother Superior — "like birds nesting in couples" (104); die der Schwester am Totenbett — "creamy-dusky hands, that were folded like mating birds, voluptuously" (105). In jeder dieser Abstufungen spiegelt sich ein bestimmter Momenteindruck. Das wird in dem letzten besonders deutlich, wo das Erstaunen der Nonnenschwestern über das rätselhafte Verhalten des Mannes in diesem Bild wiedergegeben wird. "The three women left behind in the lofty room looked at one another, and their hands flew up for a moment, like six birds flying suddenly out of the foliage, then settling again" (105).

In "Ladybird" wird das Bild der "wildcat", der Wildkatze für die Frau in den Momenten gebraucht, wo ihre eigentliche Natur gegenüber der konventionellen Umgebung abgegrenzt werden soll; in "Border Line" das Bild der "queen-bee", der Bienenkönigin für die Frau, solange sie triumphiert. Ein Vergleich aus der Mechanik illustriert wiederholt den komplizierten Charakter Hester's in der sh. st. "In Love", und dieses Beispiel erläutert auch treffend die enge Verwachsenheit von Bild- und Bewußtseinssphäre. Das Bild wächst hier organisch aus der unmittelbaren Sphäre des Mannes heraus, von dem es heißt, daß er sich auf motor-cars und deren Mechanismus verstand. "And she, Hester, was as complicated as a motor-car" (191). "She needed starting, as badly as ever any automobile did" (192). Die Einheitlichkeit des Eindrucks wird dadurch gewahrt, daß später noch einmal eine Metapher derselben Sphäre zur Veranschaulichung des ungeordneten Wesens dieser Frau verwendet wird. "Since then, her steering gear's been out of order" (200).

Bei dem überreichen Bildgebrauch bei D. H. L. überwiegen zwar die Fälle, wo ein bestimmtes Bild aus einer augenblicklichen Spannung herausgewählt ist, nicht leitmotivisch, sondern zur Betonung e i n e s momentan Wesentlichen.

Gebärde.

Ein weiteres stilistisches Mittel, das Wesentliche anzudeuten, ist die Gebärde. Sie erfüllt wiederum die Forderung der "economy" und "terseness" für die sh. st.

Blind Man.

Im "Blind Man" ist die Gebärde in diesem Sinne meisterhaft verwandt. Isabel, ihr erblindeter Mann und der Gast Bertie Reid sitzen bei Tisch. Um sich von dem quälenden Anblick des Blinden abzulenken, hebt der Gast eine Schale mit späten Veilchen auf, um ihren Duft wahrzunehmen. Er hätte die Vase wieder abgesetzt, wenn Isabel ihm nicht bedeutet hätte, sie dem Blinden auch zu reichen; denn ihr Feingefühl spürt in der Unterlassung das kränkende Ausgeschlossensein für den Blinden; denn von ihm heißt es: "he had almost a childish nostalgia to be included in the life-circle" (90). Der Gast reicht ihm das Gefäß, aber seine krankhafte Furcht vor jedem Kontakt zeigt sich in dem W i e dieser Handreichung: "Bertie carefully extricated himself" (92). So unbedeutend diese kleine Szene scheint, so offenbart sich doch in ihr der Kernpunkt der Skizze: die Dissonanz zwischen dem Blinden und dem Gast, das innige Bemühen der Frau, dem Manne wie dem Freunde gerecht zu werden.

Auch die Blindheit Maurice's wird uns durch eine geschilderte Gebärde besonders eindringlich: "He went away upstairs. He did not know that the lamps on the upper corridor were unlighted. He went on into the darkness with unchanging step" (87). Die Tastsicherheit des Blinden — als charakteristischer Einzelzug gesetzt — erspart dem Dichter alle weiteren Beschreibungen. Uns wird diese Eigenschaft veranschaulicht in dem "he was getting the whole g e o g r a p h y o f h i s c o v e r into his consciousness" (91).

Border-Line.

In "Border-Line" wird am Schluß das Thema geradezu in seiner Quintessenz durch einige Gesten noch einmal vor uns aufgerollt. "Philip lifted feeble hands, and put them round Katherine's neck, moaning faintly. Silent, bareheaded, Alan came over to the bed and loosened the sick man's hands from his wife's neck, and put them down on the sick man's own breast" (130/31). Philips persönliche Unkraft, die in der ganzen

Geschichte in kleinen Einzelzügen sichtbar wurde, wird in dieser Geste noch einmal mit dem heldischen Alan kontrastiert. Mit einer ganz schlichten und doch eindeutig beredten Geste gibt Alan als Erscheinung des Stärkeren und Rechtmäßigen den Dingen ihre natürliche Ordnung wieder: er löst die Hände des Sterbenden von ihrem Halt und verweist sie in ihre eigene Sphäre. Die Bewegung wirkt eher wie eine schweigende Rechtswiederherstellung, nicht als Grausamkeit; in demselben Sinne der Schluß: "Alan drew her away (von dem Toten), drew her to the other bed, in the silent passion of a husband come back from a very long journey" (131). Eine Gebärde wird oft Träger der seelischen Wesenheit überhaupt, so wenn es von der geliebten Frau heißt: "You with loose hands of abandonment hanging down . . ." [7]). Die Beispiele ließen sich hier noch beträchtlich vermehren. Aber imRahmen dieser Arbeit, wo es sich nicht um eine Gesamtdarstellung des D. H. L.-Stils handeln kann, mögen diese Hinweise genügen.

Intensivierung des Gemeinten.

Es war bisher festzustellen, daß D. H. L. – in Übereinstimmung mit seinem punktuellen Lebensgefühl und seinem inneren Impressionismus — Momentdarstellungen bevorzugt. Die leitmotivische Verwendung von Wort, Bild und Gebärde im Sinne der Einheitlichkeit des Eindrucks wurde erörtert. Wir kommen nun zu Erscheinungen, die eine besondere Intensivierung des Gemeinten durch stark expressive sprachliche Mittel erreichen:

1. Verwendung von Wörtern gleichen Stammes.
2. Antithesen und Wiederholungen.
3. Nebensätze in der Form selbständiger Hauptsätze.

Wörter gleichen Stammes.

Wenn es in "Smile" z. B. heißt: "He had always taken life seriously. Seriousness now overwhelmed him" (100), so bekommt hier das Adverb einen gesteigerten Akzent. Man könnte es so umschreiben: im ersten Satz (seriously) ist das Ernsthaftsein e i n Zug seiner Lebensschau; im zweiten wird der Ernst zum dominierenden Element; der Ernst übermannt ihn, sein ganzes Sein ist nur noch „seriousness".

7) C. P. I, 49: Letter from Town.

Deutlicher noch als bei Ersetzung des Adverbs kommt dieses intensivierende Moment zum Ausdruck, wo ein attributiv gebrauchtes Adjektiv durch das stammgleiche Substantiv im nächsten Satz hervorgehoben wird: "the paths were like bird-trails in an e t e r n a l l y w i l d p l a c e. Strange, the v i v i d w i l d n e s s of the old places of civilisation, a w i l d n e s s that is not gaunt" (Sun, 41). Welchen Akzent der Dichter hier auf das Merkmal "wild" legt, geht aus dem hinzugefügten "eternally" hervor, das emotionalen und steigernden Sinn hat. Die nächste Steigerungsstufe liegt in der Substantivierung "the wildness", noch verstärkt durch das Eigenheitswort "vivid" — und die höchste in der Erweiterung durch einen Relativsatz, der n u r die "wildness" zur Wesenheit erhebt, ganz losgelöst ist von der Beziehung im Raume; schematisch:

3. Stufe: a wildness that is not gaunt
2. „ the wildness (erweitert durch vivid) of the old places
1. „ a wild place [8]).

Ähnlich in "The Princess" (249): "She had seen it, the massive, g r u e s o m e, repellent core of the Rockies. She saw it there beneath her eyes, in its gigantic heavy g r u e s o m e - n e s s." Aus den drei Attributen wird das stark emotionale "gruesome", das erst durch Scott's romaneske Kunst überhaupt ins Englische gedrungen ist [9]), zur Einzigkeit herausgehoben und dann wiederum durch ein gefühlsbetontes Attribut (gigantic) verstärkt. In dieser Überhöhung des Einzelnen liegt geradezu ein barockes Gestaltungsprinzip vor.

Variiert erscheint diese Art der Intensivierung bei der Zusammenkoppelung von V e r b und stammgleichem Substantiv; nur liegt hier keine Aussonderung e i n e s Merkmals vor, sondern die Intensivierung einer Tätigkeit. Das Verbalsubstantiv ersetzt dann das im modernen Englisch ungebräuchliche Adverb auf -ly [10]), z. B. "she yielded in a complete yielding she had never known before" (Border-Line 129).

Ein weiteres Beispiel verdeutlicht diese Verstärkung vielleicht noch mehr: "It was Alan calling to her, h o l d i n g h e r. And t h e h o l d seemed t o g r o w s t r o n g e r every hour" (Border-Line 130). Das, was gemeint ist, nämlich das all-

8) Weitere Beispiele: Border Line 120: "It (this feeling) had been a full contentment; and perhaps the fullness of it made her unconscious of it". Und daselbst 124: "Some spirit was watching her over the vast empty fields. . . Stillness, emptiness, suspense, and a sense of something still impending". 127: "Philip offering defiance to nobody. The defiant men had been killed off during the war".

9) Oxford Dictionary sub G.

10) Vgl. Deutschbein, System § 104, Abschn. 3; § 19, Abschn. 5.

mähliche Anwachsen der Bewegung, kommt einmal in dem imperfektiv-inchoativen "to grow" [11]) und zum anderen in der nominalen Verwendung des Infinitivs zum Ausdruck [12]). Der Höhepunkt der Intensivierung scheint mir stilistisch in dem Kompositum der folgenden Stelle erreicht: Border-Line 117: "love had become p a n i c - s t r i c k e n inside her (I),
And now even this p a n i c o f l o v e was an illusion (II),
And now, both her p a n i c - l o v e and Philip's salvation were an illusion" (III).

In der ersten Satzaussage deutet schon die Resultativform "panic-stricken" auf ein dauerndes Merkmal hin. Auf der zweiten Stufe wird durch den Genitiv mit "of" die Zugehörigkeit zu "love" bezeichnet, bis dann im Kompositum "panic-love" die Begriffe bis zur Identität nahe zusammen gerückt sind [13]).

Eine bewußte Steigerung in der Situationscharakteristik liegt auch in folgendem Satz vor: "But it's a murderous cold! It's murdering me! said Philip." In dem Verb liegt die Aktivierung; aus der neutralen Sphäre rückt die Eigenschaft in eine ichnähere; der Zusammenhang zwischen "murderous cold" und dem Bewußtseinsträger wird enger [14]). Auf die Anwendung dieser Intensivierung eines Wesentlichen durch Gebrauch stammgleicher Wörter im Sinne leicht ironischer Stellungnahme sei nur noch hingewiesen: "Sun" 27: "The father's eyes were wet. But it is not the wetting of the eyes which counts . . ."

A n t i t h e s e n u n d W i e d e r h o l u n g e n.

Antithesen und Wiederholungen tragen bei D. H. L. in ähnlichem Maße zur Akzentuierung eines Gemeinten bei. Die Antithese erscheint oft in der F o r m des relativischen Anschlusses, steht aber als kurzer, stark expressiver Hauptsatz da: "Daphne had married an adorable husband: truly an adorable husband. W h e r e a s she needed a dare-devil" (Ladybird 13). Diese Unverbundenheit gibt dem Gegensatz eine besondere Emphase schon dadurch, daß die Konjunktion an den Satzanfang und damit an die nächst dem Satzende stärkst betonte Stelle des englischen Satzes rückt.

11) Deutschbein, Handbuch, § 13; System § 31.

12) Weiteres Beispiel Ladybird 80: "She could no more question it. Question had gone out of her.

13) Weiteres Beispiel: „England my England" 27: "Egbert's power lay in the abnegation of power. He was himself the living negative of power".

14) Unterscheidung der Bewußtseinssphären von Deutschbein (Hauptseminar W.-S. 1931/32; Syntaxkolleg S.-S. 1933) und Pongs, Das Bild in der Dichtung, 131.

Relativische Sätze in unverbundener Form.

Die Antithese bezeichnet einen Dualismus [15]), der sich bei D. H. L. in der Gegnerschaft zwischen der Welt der Sinne und der Verstandeskräfte — der absoluten Unvereinbarkeit beider — immer wieder zeigt: "Yes, her will was fixed in the determination that life should be gentle, and good, and benevolent. Whereas her blood was reckless, the blood of dare-devils" (Lady-bird 14). Immer enthalten diese selbständigen Relativsätze ein spannungswichtiges Moment, haben starken Expressivwert; keine zufällige Erweiterung hat in ihnen Platz. „They (the Saywells) were the life unbelievers. Whereas, perhaps She-who-was-Cynthia had only been a moral unbeliver" (Virgin 41).

Manchmal dient diese abrupte Setzung eines Relativsatzes der abschließenden Zusammenfassung mehrerer Vorstellungen. Die Tatsächlichkeit des Dargestellten wird erhärtet; es handelt sich um eine verkürzte Form der Versicherung, etwa dem Deutschen „das geschah dann auch wirklich" gleichkommend. Hier scheint eine Form des Modus emphaticus [16]) vorzuliegen, der sich sonst gern in der progressiven Form des Verbs ausspricht. Es folgt ein Beispiel aus "St. Mawr", wo von dem Zwischenfall mit dem unzähmbaren Hengst die Rede ist: "Policemen came and an officious mounted police rode up to save the situation. But it was obvious that Phoenix, detached and apparently unconcerned, but barbaricly potent in his will, would bring the horse to order.

Which he did, and rode the crature home.

. . . the stallion was dangerous to public safety. The authorities knew all about him.

Where ended the first fiasco of St. Mawr" (36).

Nach der auflösenden Erweiterung des Satzes "but it was obvious . ." durch nachgestellte Partizipien und attributive Ergänzungen faßt das knappe "Which he did" die gelöste Vielheit wieder zur strengen Form zusammen. Es liegt hier eine spannungfordernde Abwechslung von impressionistischer und expressionistischer Gestaltungsweise vor.

Der im Neuenglischen bevorzugte attributive Satzbau [17]) mit seinen geradezu verwirrenden Erweiterungsmöglichkeiten [18]) ein sprachliches Äquivalent impressionistischer Kunst

15) Pongs, Das Bild in der Dichtung, 80.

16) Deutschbein, Syntaxkolleg S. S. 1933 über Mod. emphaticus.

17) Deutschbein, Stilistik, § 89.

18) Vgl. die oft bis zur Undeutlichkeit erweiterten losen Satzgefüge etwa bei James Joyce, Virginia Woolf.

— hat bei D. H. L. nie unumschränkte Herrschaft erreicht. Gerade diese ganz schlichten, jedoch an betonter Stelle eingefügten Feststellungssätze geben seiner Darstellung jene für die sh. st. so wesentliche "vigour" und "condensation". Eine geballte Stoßkraft liegt in diesen Sätzen besonders da, wo sie auf weit ausholende Satzgebilde folgen.

Wiederholungen.

Wiederholungen zum Zwecke der Intensivierung begegnen sowohl in der Form ganzer Sätze wie einzelner Begriffe. In der erlebten Rede bedeutet die Wiederholung einen erhöhten Grad der Realisation. Durch sie erst rückt das Vorgestellte in eine ichnähere Bewußtseinssphäre, z. B. "Border-Line" (120): "Now the strife was gone. And dimly she wondered why, why. why she had ever fought against it." Dieses "why", das im Englischen erst durch eine Sprechpause zwischen den einzelnen Wörtern wirkt, bohrt geradezu mit jedem Mal in eine tiefere Bewußtseinsschicht. Die Dreizahl macht eine Sache eindringlicher, wie bei D. H. L. in der Häufigkeit dreigliedriger Attribute ohne weiteres zu erkennen ist.

In einer Situationscharakteristik in "Princess" heißt es einmal: "She *felt* cornered" (257) und unmittelbar anschließend nach einer Detailschilderung dieses Moments: "She *was* cornered" (257). In der Wiederholung des Verbs und der Variierung des Hilfsverbs wird die Steigerung ganz deutlich. Im ersten Fall ist man sich noch eines Abstandes bewußt, während im zweiten das "to be cornered" in der unmittelbaren Erlebnissphäre des Individuums in der Ichsphäre realisiert wird. Ein letztes Beispiel mag diesen stärkeren Grad der Bewußtwerdung und damit verbundenen Intensivierung noch mehr erhellen. Frau Juliet in "Sun" bemerkt die Verwandlung ihres Wesens zunächst: "She was *like* another person" (35) und sofort anschließend: "She was another person" (35). Der Vergleich mit "like" trennt noch Sach- und Bildsphäre [19]), während in der zweiten Aussage das Bewußtsein zu einer völligen Identifizierung mit dem Vergleichsbild vorgeschritten ist.

19) vgl. die bildliche Darstellung bei Deutschbein, Stilistik, § 53.

II. ABSCHNITT

Impressionismus in D. H. L.'s Gestaltungsweise.

Die Untersuchung stilistischer Einzelerscheinungen, die sich im Rahmen dieser Arbeit vornehmlich auf die sh. st. bei D H. L. beschränkt, führt uns abschließend zu der Frage nach dem Grundprinzip solcher Gestaltung. Zwar läßt sich auch hier keine einheitliche Linie aufzeigen. Wie in dem Dichter das dynamische Lebensgefühl mit Phasen absoluter Passivität abwechselte und seinem Leben jene Unruhe des Ungesättigten aufprägte, so geben in der künstlerischen Gestaltung stark expressive Elemente den losen, offenen impressionistischen Formen in gewissem Grade Kontur und Linie. Impressionistische Momente überwiegen in den sh. st.'s, auch wenn sie nicht in solcher Ausschließlichkeit erscheinen wie etwa bei Katherine Mansfield und Virginia Woolf. Die Lebensschau ist bei unserem Dichter ganz auf Dynamik, Werden, höchste Anteilhabe gestellt; darum muß seine Kunst den Augenblick, die Einmaligkeit einer Lebensoffenbarung darstellen. „Der unangeknüpfte Ausschnitt des Lebens bekommt den Vorzugsnamen des Lebens überhaupt" [1]). Damit bezeichnet Hamann die impressionistische Lebensform, und eine ganze Reihe der Züge, mit denen etwa Walzel [2]), Pongs [3]), Thon [4]) den Impressionismus kennzeichnen, finden wir in D. H. L.-Gestaltung wieder. Des Überblicks wegen nur zu nennen: die Hervorhebung des Moments, die Kunst der Andeutung und des einzelnen Worts, Reichtum und doch Einheit der Eindrücke, die Anschaulichkeit statt begrifflicher Klarheit, schließlich die Bild- und Gleichniswelt der Darstellung.

1) Hamann, R.: Impressionismus, 163.
2) Gehalt und Gestalt, speziell 380 ff.
3) Das Bild in der Dichtung, 432 ff.
4) Die Sprache des deutschen Impressionismus.

Nüancierung.

Von den beiden Selbstzeugnissen des Dichters über sein Schaffen [5]) weist eine in diesen Bereich: "I admit your accusation of impressionism and dogmatism. Suddenly, in a world full of tones and tints and shadows I see a colour and it vibrates on my retina. I dip a brush in it and say, 'see, t h a t's the colour!' So it is, so it isn't . . ." [6]). Schon der Ausdruck "tones and tints and shadows" (Farbton — Tönung — Schattierung) verrät des Dichters Sinn für Nüance, und diese gerade ist den Impressionisten alles. Aus der Fülle des bei D. H. L. Gegebenen sei nur ein Beispiel herausgegriffen, in dem das Suchen nach der feinsten Abhebung offensichtlich ist. Es handelt sich um die Spiegelung von Matthews Lächeln am Totenbett seiner Frau (Smile, 102): "They (the tree nuns) were like a mirror. Six eyes suddenly started with a little fear, then changed, puzzled, into wonder. And over the three nuns' faces helplessly facing him in the candle-glow, a strange involuntary smile began to come. In the three faces, t h e s a m e s m i l e g r o w i n g s o d i f f e r e n t l y, like three subtle flowers opening. In the pale young nun it was a l m o s t p a i n, with a t o u c h o f m i s c h i e v o u s e c s t a s y. But the dark Ligurian face of the watching sister, a mature level-browed woman, curled with a p a g a n s m i l e, slow, infinitely subtle i n i t s a r c h a i c h u m o u r. It was the E t r u s c a n s m i l e, subtle and unabashed, and unanswerable.

T h e M o t h e r S u p e r i o r . . . tried hard not to smile".

Ausgehend von dem Lächeln, das allen Dreien gemeinsam ist, kommt D.H.L. zu feinster Differenzierung, die syntaktisch auch in der Nachstellung der Adjektive zum Ausdruck kommt ("pagan smile, slow, infinitely subtle"). Der pointillierenden Methode impressionistischer Malerei entsprechend [7]), könnte man hier noch beliebige Eindrucksworte zum Zwecke stärkerer Verbildlichung lose anreihen. Charakteristisch ist jedoch, daß die Einheitlichkeit durch eine gewisse Verwandtschaft der Beifügungen gewahrt wird: "pagan, archaic, Etruscan" schaffen die "unity of Impression".

5) D. H. L.-Letters, p. 2, 1909 und p. 108: 1913: "There are so many little frets that prevent our coming at t h e r e a l n a k e d e s s e n c e o f o u r v i s i o n."

6) Letters, p. 2, 1909.

7) Deutschbein, Stilistik, § 67 — Über das Adjektiv.

Spiegeltechnik und erlebte Rede.

Dieses obige Beispiel illustriert gleichzeitig die dem Impressionismus eigene Spiegeltechnik. Wir erfahren keine objektiven Tatsachen; der Dichter deutet in keiner direkten Weise das seltsame Lächeln, um das es sich in „Smile" handelt. Wir lesen nur die Wirkung auf den Gesichtern der Nonnen.

Das Hauptmittel dieser Technik ist jedoch die „Erlebte Rede" [8]). Alle Darstellung geht vom Blickpunkt der Einzelfigur aus, und so tritt an die Stelle des Berichts des Dichters die Mitteilung des Gemeinten durch die Person der Darstellung, jedoch nicht in direkter (Ich)-Form, sondern in der dritten Person. Der Leser wird so ohne weiteres in die unmittelbare Bewußtseinssphäre des Menschen der Erzählung eingeführt. Diese Unmittelbarkeit impliziert eine wesentliche Verlebendigung der Darstellung. Um bei einem Beispiel aus „Smile" zu bleiben: "They had been married ten years. He himself had not been perfect — n o, n o, n o t b y a n y m e a n s! But Ophelia had always wanted her own will. She had loved him and grown obstinate . . ." (103). Der Beginn ist rein epischer Bericht, bis uns das emphatische "no, no . . . " plötzlich in die Ich-sphäre des Bewußtseinsträgers hinübernimmt und die Dinge sich uns von seinem eigensten inneren Blickpunkt her enthüllen.

Alle Rückschau und fast alle Verknüpfung mit der „Vorgeschichte" ist bei D. H. L. in dieser Form gegeben. Das ist insofern wichtig, als in seinen sh. st.'s meist nur eine Einzelfigur herausgestellt ist, wie z. B. in „Border Line", „The Woman Who Rode Away", „Sun", „The Princess". Die Spannungsmomente, die in der Kontrastierung mit Vergangenem oder Andersartigem liegen,wären ohne dieses Stilmittel schwerlich hineinzuziehen. Daß es sich bei dem Übergang von epischem Bericht zu erlebter Rede um einen Akt stärkerer Realisation der Vorstellungen handelt, geht auch schon aus intensivierender Wiederholung hervor, die oft — zuweilen sogar in der Dreizahl — in der erlebten Rede begegnet, s. o. „Smile" und „Border Line" (113): "And after a while, the suffocating sense of nullity and degradation once more. W h y, w h y, w h y did she feel degraded, in her secret soul? Never, of course, outwardly". Wo eine emphatische Interjektion die einzelnen Sätze in der erlebten Rede einleitet, schwingt gerade zu die Stimmungsnüance mit, unter der sich die Verlebendigung der Vorstellung im Bewußtsein vollzieht; dem folgenden Beispiel liegt in der erlebten Rede eine Gefühls-

8) Über erlebte Rede, vgl. Walzel, Gehalt und Gestalt, 380 ff. — L. Thon, Die Sprache des deutschen Impressionismus, 95 ff.

richtung lustbetonter Sehnsucht zugrunde: "Not that little unreal Count. Ah, she (Daphne) dreamed of her husband, of the love-days, and the honey-moon, the lovely simple intimacy. Ah, the marvellous revelation of that intimacy, when he left himself to her so generously. Ah, she was his wife for this reason, that he had given himself to her so greatly, so generously. Ah, when would he come again, when would he come again!" (Ladybird 38).

In höchst mannigfacher Variation drückt die erlebte Rede bei D. H. L. eine besonders in der Frage aufscheinende Erfühlhaltung aus. In „England, my England", „Blind Man", „Captain's Doll", „The Woman Who Rode Away", „Two Blue Birds" finden sich reichliche Belege. Dieser Hinweis auf den Reichtum des Untersuchungsmaterials mag an dieser Stelle genügen.

Immer handelt es sich darum, die begriffliche Bezeichnung des Gehalts eines Lebensaugenblicks durch Gestalt zu ersetzen [9]), und diese Gestalt ist nur nacherlebbar, nicht begrifflich zu erfassen. Darin liegt die enge Beziehung dieser sprachlichen Erscheinung der erlebten Rede zum Impressionismus.

Gerade die organische Verknüpfung von erlebter Rede und epischem Bericht gibt der Darstellung bei D. H. L. jenen Zug der Bewegtheit, des Werdens, auch wo nur ein Augenblick herausgehoben wird.

Das Werden anstelle des Seins.

Wenn Walzel sagt: „An die Stelle der klaren Umrisse treten die Eindrücke des Lebens in ihrem unendlichen Flusse" [10]), so entspricht diese impressionistische Eigenart durchaus dem innersten Lebensgefühl eines D. H. L. Schon seine Vorliebe für das Bild der Strömung [11]) ist ein sprachlicher Ausdruck für diesen Zug, den noch eine andere Äußerung des Dichters erhärtet: "Anything worth having is growth" [12]) oder "Desire is the most wonderful thing in life. Anybody who can really feel it, is a

9) Walzel, Gehalt und Gestalt, 382
10) Walzel, Gehalt und Gestalt, 391.
11) Vgl. Ladybird 76: "the darkness flowed. . ."
81: "Love like a full river flowing for ever inside her"
England. My England. 49: " . the soul . . brooding on the face of the uncreated flux"
Blind Man 88: ". Life seemed to move in him like a tide . ." "like a tangled sea"
Border Line 110: "The tides of the modern world"
12) Letters, p. 698 (1928).

king, and I envy nobody else" [13]). "Growth" wie "desire" deuten auf bewegtes, nicht ruhendes Sein, wie wir es auch bei der Erörterung des Lebensgefühls unseres Dichters feststellen konnten. (s. o. S. 46 ff.). Zwar ist die Bewegung gedämpft. Leise Übergänge, nicht jähe Wechsel bezeichnen die Veränderung.

Nominaler Stil.

Syntaktisch bestätigt sich diese Erscheinung in dem nominalen Stil des impressionistischen Satzes mit seiner Tendenz, das zeitbetonte Verb auszuschalten [14]), bzw. ein Verb durch eine Verbindung von Sustantiv + bedeutungsschwachem Verb zu ersetzen: "There was no reply for some time. Then the black eyes gathered a look of recognition, and there came the ghost of a polite smile. . . There was practically no sound". (Ladybird 11). Die offene Form des attributiven Satzes gestattet eine beliebige Anreihung von Eindrücken. Wir sahen jedoch oben, wie D. H. L. durch kurze expressive Sätze diese impressionistische Unbegrenztheit einschränkt.

Metapher- und Bildwelt.

In einem letzten Kapitel ist die Bildwelt D. H. L.'s zu betrachten. Hier kann es sich wiederum nur um einen Ausschnitt handeln, der an wenigen Beispielen das Wesentliche dartun soll. Der ungeheure Bild- und Metapherreichtum entspricht dem impressionistischen Prinzip, uns ein Gemeintes durch eine Fülle von Einzeleindrücken zu übermitteln. Vergleiche und Metaphern einer weitgespannten Bildsphäre bewirken die reiche Anschaulichkeit, auf die es dem Künstler ankommt. Pongs spricht von einem Urzustand der „Ekstasis" als dem Urphänomen alles dichterischen Bildens [15]). Es würde zu weit führen, in dieser Untersuchung die außerordentlich weitgehenden Differenzierungen Pongs' in bezug auf die Metaphorik zu berücksichtigen. Für D. H. L. ist festzustellen, daß bei ihm beide Formen der Verschmelzung von Bild- und Sachsphäre in der Metapher ausgebildet sind: Einfühlung (Pongs: Beseelung) und Erfühlung [16]).

13) Virgin and the Gipsy, 83.

14) Deutschbein, Stilistik, § 79.

15) Pongs, Das Bild in der Dichtung, 452.

16) Pongs' Terminologie scheint mir hier nicht ganz eindeutig durchgeführt. Zunächst setzt er „Beseelung" und „Erfühlung" als die beiden Gegenpole von Fühlformen (S. 176) und will den Begriff „Einfühlung" ganz unabhängig davon wissen; später (S. 201) spricht er von „Beseelung als Erfühlung". Dem einfachen Sprachgefühl nach erscheint darum Deutschbeins Unterscheidung (Stilistik, § 57) von Einfühlung (bei der das Subjekt sein Gefühl in das Objekt projiziert) und Erfühlung (bei der das Subjekt sich dem Einfluß des Objekts hingibt) zutreffender.

Einfühlung.

Ein besonders deutliches Beispiel für Einfühlung in „Border Line" mag hier Platz finden. Die Dumpfheit und Hoffnungslosigkeit in der Stimmung Katherines, nachdem sie vergeblich auf eine zweite Vision ihres toten Gatten gewartet hatte, wird auf die Umweltsphäre übertragen. Der Rhythmus ihres eigenen Erlebens wird sogar dem Zug angepaßt, der sie von der Grenze wegführt: "It was a lonely, dismal train, with a few forlorn souls waiting to cross the Rhine". (122). "The train crept slowly, disheartened, out of town. . . ". In Kehl "Passport and customs examination was soon over. But the train waited and waited, as if unable to get away from that point of pure negation, where the two races neutralised one another, and no polarity was felt, no life no principle dominated". (123). Die emotionalen Beifügungen, "lonely, dismal, disheartened" für einen Zugmechanismus schon schaffen eine Einheit der Atmosphäre mit dem Individuum, die in den verbalen Metaphern noch gesteigert wird. Die Grenzlandschaft, wo die positiv-polare Gegensätzlichkeit der Völker ausgelöscht ist, wird mit den Augen eines Menschen gesehen, der soeben in seinem Innern Polarität als einen hohen Wert erkannt hat, eben in der Erscheinung des heldischen Alan für Katherina Farquhar.

Einfuhlung in die Landschaft.

Auch in der Darstellung einer Landschaft liegt bei D. H. L. fast immer Einfühlung von Seiten des Subjektes vor. Es sei nur hingewiesen auf die Schilderung der Gletscherwelt, die die feindselige Spannung der Liebenden in „Captain's Doll" reflektiert, die magische Bedeutung von Sonne und Mond in „The Woman Who Rode Away", die enge Verbindung von Sonnenkult und Dasein in „Sun" und die Einheit der grotesken Felslandschaft mit dem inneren Erleben in „Princess". Die Einfühlung (Pongs: Beseelung) überwiegt bei D. H. L. überall dort, wo sein dynamisches Lebensgefühl triumphiert.

Erfühlung.

In den Phasen der Selbstmüdigkeit und der Bereitheit, sich den Dingen hinzugeben, spüren wir sogleich jene andere Form der Partizipation, bei der die beseelten (im Sinne von „mit Seele ausgestatteten") Dinge dem passiven Subjekt zuströmen. So die Funktion von lebengefüllter Dunkelheit und Nacht in „Ladybird" oder die Verlebendigung der kreatürlichen Welt in

dem Gedichtzyklus „Birds, Beasts, and Flowers“ [17]). Die folgenden Gedichtzeilen [18]) prägen deutlich diese Erfühlhaltung aus:

". . . . The soft wind, blowing cool,
Laps little crest after crest
Of ripples across my breast.
And dark grass under my feet
Seems to dabble in me
Like grass in a brook.
Oh, and it is sweet
To be all these things, not to be
Any more of myself.
For look,
I am weary of myself!"

In D. H. L. ist ein intuitives Ahnen und Wissen um die Seinszusammenhänge. Er hat die Eigenschaft, die Pongs für die Entstehung von Metaphern überhaupt voraussetzt: „Das Gefühl einer Doppeltheit von Kräften, vom Ich her und von den Dingen her . . . aus der Spannung zwischen beiden kommt der Anstoß zur metaphorischen Entladung“ [19])

Der unausgeglichene Rhythmus des Lebensgefühls spiegelt sich in D. H. L.'s Metaphorik. Der Wechsel von Einfühlung und Erfühlung ist charakteristisch darin.

Gehalt der Metaphorik.

Der enge Zusammenhang zwischen der Lebens- und Seinsschau des Dichters und der Bildwelt, die er gebraucht, sei noch an einer weiteren stilistischen Erscheinung verfolgt. Im zweiten Hauptteil dieser Arbeit war der Wirklichkeitsbegriff bei D. H. L. erörtert worden. (Vgl. S. 56 ff.). Bezeichnenderweise erscheinen nun an den Stellen, wo das Verwachsensein mit der realen empirischen Welt veranschaulicht werden soll, Bilder von kompakter Schwere: "Alan like a pillar of rock" (Border Line, 110) oder: "Egbert did not stand firm in the landscape of her life like a tower, like a great pillar of significance". („England, My England“, 19); ". . . leaving his father-in-law a pillar of assurance, with Winifred" (England, My England, 35).

Schwere der empirischen Welt.

Übt die empirische Welt irgendeinen lastenden Druck aus, wird auch dieser in dem metaphorischen Ausdruck deutlich:

17) C. P. II, 123 ff.
18) C. P. II, 9: Nonentity.
19) Pongs, Das Bild in der Dichtung, 273.

"He had felt himself ground down under the mill stone of her helpless enmity" (Sun 45); "Like two engines running at variance, they shattered one another" (Sun 28) ". . the consciousness of her mind was like tablets of stone weighing her down". (Ladybird 37).

Gerade dies letzte Beispiel führt schon zu der Kehrseite der Erscheinung. Im selben Textzusammenhang heißt es: "Her love was like moonshine" (Ladybird 37). Überall, wo das Hinauswachsen über die empirische Welt oder die Loslösung von ihrer Gebundenheit bedeutet werden soll, finden wir Bilder der Raumausweitung. Ein Schweben und Strömen tritt an die Stelle fester Konturen: "She (Daphne) could pass beyond the world, away beyond where her soul balanced, like a bird on wings, and was perfected". (Ladybird 73). (Vgl. auch die Beispiele oben S. 85.)

In der Darstellung von Tod und Totenreich — dem vollkommenen Gegensatz zur empirischen Welt — tritt die Entgrenzung noch stärker hervor: ". . . the dissolving into the black sea of death, in the extremity of dissolution" (England, My England 52), oder wie es von der toten Geliebten heißt: "She fares in the stark immortal Fields of death: I in these goodly frozen Fields beneath . . " und: "The stream of my life in the darkness Deathward[20]) set". Das Grab versinnbildlicht immer die absolute Trennung zweier Sphären, so die gänzliche Entfremdung von Winifred und Egbert, nachdem eins ihrer Kinder durch seine Fahrlässigkeit schwer verletzt wurde: "She (Winifred) was purely the Mater Dolorata. To the man she was closed as a tomb" . . . "Winifred seemed to be always seated there, like the tomb of his manhood and his fatherhood". (England, My England 37).

Feuer, Licht, Dunkel.

Es wäre sehr aufschlußreich, D. H. L.'s Metapher- und Bildwelt auf ihren Gehalt hin weitgehender zu untersuchen.

Bei der Prüfung von etwa 12 sh. st.'s und sämtlicher Gedichte schon ergab sich eine Menge höchst individueller Bilder und Vergleiche, die einzeln zu betrachten hier jedoch zu weit führen würde. Nur noch ein Bildkreis soll herausgehoben werden, der der Wesensart unseres Künstlers besonders eigentümlich ist. Metaphern, Vergleiche, Symbole, die sich um die Begriffe von Licht und Dunkel, Flamme und Feuer sammeln. In

20) C. P. II, p. 15: Hymn to Priapus.

diesem Bereich ist keine impressionistische Hingebung an die Dinge mehr wahrzunehmen. Die dynamischen Kräfte äußern sich in dieser Bildwelt höchst expressiv.

Eine etwas schematische Beispielaufreihung ist hier zunächst unvermeidlich, um überhaupt in die weitgreifenden Differenzierungen Einblick zu gewinnen [21]):

Flame:

"the dark flame of life, which seemed to glow through
the cloth from his body". (Ladybird 55).

". . . flames of fierce love tremble
On the body of fierce desire" (C. P. II, 77).

". . . I depend on you, to keep me alive
Like a flame on a wick" (C. P. II, 82).

"How suddenly I shall go down into nothing
Like a flame that falls of a sudden" (C. P. II, 82, 3).

". . . And I shall be wavering uncertain
Like a sunken flame that grasps for support" (C. P. II, 82, 3)

"So, shall I take
My last dear fuel of life to heap on my soul
And kindle my will to a flame that shall consume
Their dross of indifference" (C. P. I, 76).

"Many years have I still to burn, detained
Like a candle-flame on this body" (C. P. I, 139).

Fire:

"Now, thank God
The last year's fire is gone, and your face is ash" (C. P. I, 99).

"Your brightness dims when I draw too near and my free
Fire enters you like frost, like a cruel blight" (C. P. I, 94, 3).

". . . . all my best
Soul's naked lightning. . . .
Means but to you a burden of dead flesh" (C. P. I, 94, 3).

". . . . the innermost fire of my own dim soul. . . ."
Whirling in blossom of flame and being upon you" (C. P. II, 44).

". . . . the want in you
that has drawn this terrible draught of white fire
up my veins. . . ." (C. P. II, 76).

21) Die folgenden Beispiele sind zum großen Teil aus den Gedichten angeführt, weil sie sich dort ohne eingehendere Definition des Zusammenhangs besser herauslösen lassen als aus der Prosadarstellung, in der sie jedoch eben so zahlreich und stilistisch bedeutsam sind.

"I am a naked candle burning on your grave" (C. P. II, 64).

"I wish that whatever props up the walls of light
Would fall, and darkness would come. . . .
. . . heavy, sealing darkness, silence, all immovable" (C. P. II, 24).

"I give you armfuls of sunshine and you won't let me live"
(C. P. II, 32).

"You stand before me like ghosts, like a darkness upright"
(C. P. II, 32).

Vergleiche ferner die angeführten Beispiele von darkness in „Ladybird", (hier S. 73).

Die nominalen Metaphern verbildlichen jene Urmächte, die schwer in Begriffe zu fassen sind. Die Übereinstimmung von Sach- und Bildsphäre ist hier vom Künstler vollkommen erreicht. Metaphern wie "flame, lightning" – Erscheinungen also der elementaren kosmischen Welt – entsprechen den urtümlichen Kräften und Strömungen menschlichen Fühlens, die für D. H. L. hinter den Begriffen "love, desire, soul's naked lightning" liegen. Gleichzeitig kommt das Ekstatische, das über alle menschliche Beeinflussung Erhabene, in diesen Bildern zum Ausdruck, während z. B. "ash" und "burden of dead flesh" – Bezeichnungen anorganischer toter Überreste – die Desillusion in bezug auf Gefühlswerte symbolisieren.

Männliches und weibliches Prinzip in dieser Metaphorik.

Mit einem letzten Beispiel, in dem sich in der Bildwelt von Flamme und Feuer zugleich der Gegensatz von männlichem und weiblichem Prinzip spiegelt, kommen wir auch im stilistischen Teil dieser Arbeit zu dem Kernproblem in D. H. L.'s Schaffen zurück.

In der Metaphorik des Gedichtes „Passing Visit to Helen" [22]) erscheint die Leidenschaft des Mannes im Symbol der Flamme, dem Urbild einer elementaren Gewalt. Die Frau hingegen, die bei D. H. L. wie bei Browning an die Endlichkeit gebunden bleibt, hat nicht die Kraft, das Unendliche und Elementare zu bejahen. Die Flamme hat für sie nur etwas Zerstörerisches; ihr Dasein erhält seinen Sinn nur von einem endlich-Begrenzten, Übersehbaren her [23]):

22) C. P. I, 192. Alle folgenden Zitate sind aus diesem Gedicht.
23) Vgl. auch C. P. I, 93: Lilies in the Fire.

". . . . ah, store
Your passion in the b a s k e t o f y o u r s o u l
be all yourself, one bonny burning coal,
That stays with steady joy of its own fire!"

Gerade diese letzte Zeile verrät die Beschränkung der Frau auf ein ruhiges, behütetes Sein — die freundlich glimmende Kohle im Gegensatz zur züngelnden Flamme! Dem Manne wird die Unvereinbarkeit dieser Gegensätze bewußt:

"And so the game
Restarts itself wherein I am kept
Like a glowing b r a z i e r faintly blue of flame,
So that the delicate love-adept
Can warm her hands and invite her soul,
Springkling incense and salt of words
And kisses pale. . . ."

Die Bitterkeit dieser Erkenntnis prägt sich in der scharfen Kontrastierung der Sinnbilder aus: "Basket" (Korb) und "brazier" (Rost für glühende Holzkohle) deuten das allzu Begrenzte menschlicher Abmessung gegenüber ewigen Kräften an. Die reine Leidenschaft (flame, passion) verliert damit den Charakter des Unendlichen. Letzten Endes scheint D. H. L. in der Metaphorik dieses Gedichtes zu dem — hier zwar unausgesprochenen – Gegensatz von männlichem und weiblichem Prinzip zu drängen: männlich ist das Dämonische, das ungeachtet aller Wert- oder Zweckbestimmung den vitalen Urkräften ihren Lauf läßt. Gerade die Ablehnung aller Geformtheit kennzeichnet das Dämonische, wie Tillich [24]) es definiert: „Dämonie ist gestaltwidriges Hervorbrechen des schöpferischen Grundes in den Dingen." Das weibliche Prinzip hingegen erschöpft sich in dem Genuß des Schauspiels, wo alle Gefühle in begrenzten Bahnen verlaufen:

". . . . for oh, the charm
Of your heart of fire in which I look!
Oh, better there than in any book
Glow and enact the dramas und dreams
I love for ever" [25])!

Der Gehalt dieses Gedichtes enthüllt sich in erster Linie in den nominalen Metaphern, die aus einem leidenschaftlich aktiven Gestaltungswillen des Dichters heraus geschaffen sind.

W e c h s e l v o n i m - u n d e x p r e s s i o n i s t i s c h e r G e s t a l t u n g.

Die Beseelung schöpft hier nicht mehr aus dem engsten Ichkreis, sondern greift in den übermenschlichen Bereich des

24) Das Dämonische, S. 12.
25) C. P. I, 192: Passing Visit.

Kosmos hinein. In dieser Metaphorik offenbart sich weiterhin der Reichtum der Gestaltungsmöglichkeiten, die D. H. L. zu Gebote stehen. Seine Darstellungskunst umfaßt Phasen rein impressionistischer Gestaltung — mit ihrer Heraushebung eines Eindrucksmomentes in größtmöglicher Sichtbarmachung seiner Eigenheit —, während die oben angeführten Beispiele den Gegenpol dieser Kunst nach der expressionistischen Seite hin andeuten, so daß wir schließlich in D. H. L.'s Stil dieselbe Polarität, dieselben Wechselphasen feststellen können, wie sie uns in seinem Lebensgefühl entgegentraten.

LITERATUR.

I. D. H. Lawrence's Werke:

Collected Poems (C. P.) I und II. London 1929.
Pansies. London 1929.

The Woman Who Rode Away. Lpzg. 1928. Tauchnitz 4877.
Enthaltend: Two Blue Birds.
Sun.
Smile.
The Border Line.
None of That.
Glad Ghosts.
In Love.
The Ladybird. London. Martin Secker 1927.
The Fox.
The Captain's Doll.
England, my England. Lpz. 1928. Tauchnitz 4825.
The Blind Man.
Wintry Peacock.
You Touched Me.
The Primrose Path.
St. Mawr. Lpzg. 1930. Tauchnitz 4953.
The Princess.
The Virgin and The Gipsy. Albatross. Hamburg 1933.

Sons and Lovers. Tauchnitz. Lpz. 1929. Nr. 4879.
Aarons Rod. London 1927.
Lady Chatterley's Lover. 1928.
The Man Who Died. London 1930.
Women in Love. London 1931.
The White Peacock. Albatross 1932 Hamburg.
Nine Letters (1918—1919) From D. H. Lawrence to Katherine Mansfield, New Adelphi, 1929/30.
Letters, hrsg. von A. Huxley, 2 vols. London 1932.

Fantasia of the Unconscious. London 1932.
Psychoanalysis and the Unconscious. London 1921.
Apokalypse. Albatross, Hamburg 1932.
Assorted Articles. London 1930.

II. Literatur über D. H. Lawrence:

Aldington, Richard: David Herbert Lawrence, London 1931.
Murry, John Middleton: Son of Woman. London 1931.
Potter, Stephan: D. H. Lawrence, A First Study. London 1930.
Wesslau: Der Pessimismus bei D. H. L. Diss. Greifswald 1931.

The Bookman. December 1930: D. H. L., The Last of the Puritans.
The Freeman. New York. July 1920: D. H. L. New Points by John Gould Fletcher.
The Nation, New York 1923. The Magic of Lawrence by John Macy.
The New Adelphi. London 1931.
The New Republic. 1923. (Review on Captain's Doll, Fox, Ladybird.)
Poetry, May 1930. D. H. Lawrence up to Date, by H. Monroe.
The Times Literary Supplement. 1929—1933 (ganz kurze Aufsätze und Notizen allgemeinen Inhalts über D. H. L.).

Browning, Robert: The Poetical Works of . . . 2 vols. London 1910.
Fotheringham: Studies of the Mind and Art of Robert Browning.

III. Allgemeine Literatur zum Gegenstand:

Hamann, R.: Der Impressionismus in Leben und Kunst. 1907.
Hughes, Glen.: Imagism and the Imagists. London 1931.
Inge, W. R.: Christian Ethics and Modern Problems. London 1930.
Jaensch, E.: Zeitschr. f. Psychol. u. Medizin, Mai 1932; Psychologie und Tuberkulosefrage.
James, W.: Principles of Psychology (1891).
Kerler, D. H.: Weltwille und Wertwille. Lpzg. 1925.
Kluckhohn, Paul: Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik. Halle 1922.
Pongs, H.: Das Bild in der Dichtung. Marburg 1927.
Russell, Bertrand: Mysticism and Logic. London 1921.
Spurgeon, C. F. E.: Mysticism in English Literature. Cambridge 1922.
Thon, Luise: Die Sprache des deutschen Impressionismus. München 1928.
Tillich, P.: Das Dämonische. Tübingen 1926.
Walzel, O.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin 1923.
Weininger, O.: Gedanken über Geschlechtsprobleme. Bln. 1922.

Deutschbein, M.: Neuenglische Stilistik, Lpz. 1932.
— System der neuenglischen Syntax. Lpz. 1928.
Fehr, B.: Englische Prosa von 1880 bis zur Gegenwart.
— Englische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Potsdam.
Marinoff, I.: Neue Wertungen im englischen Roman. Lpz. 1932.
Murry, J. M.: The Problem of Style. Oxford 1922.
Vowinckel, E.: Der englische Roman der neuesten Zeit. Bln. 1926.
Ward, C. A.: The Nineteen Twenties. London 1930.
Wild, Fr.: Englische Literatur der Gegenwart, Bd. II, Versdichtung. Wiesbaden 1928.

LEBENSLAUF.

Ich wurde am 22. Februar 1906 als Tochter des Fabrikdirektors F. W. Reuter und seiner Frau Juliane geb. Meinhard in Niederzahden geboren. Ich bin evangelischer Konfession und habe die deutsche Reichsangehörigkeit. Nach anfänglichem Privatunterricht besuchte ich die Höhere Mädchenschule in Mohrungen/Ostpr. und das Lyceum in Bad Salzuflen/Lippe. Die Reifeprüfung legte ich 1926 am Oberlyceum der Cecilienschule in Bielefeld ab. Nach praktischer und hauswirtschaftlicher Betätigung studierte ich ab 1928 in Marburg Deutsche und Englische Philologie, Philosophie, Sport und hörte außerdem juristische Vorlesungen. Im Juli 1928 bestand ich am Gymnasium Philippinum die Ergänzungsprüfung in Latein und 1930 nach viersemestriger Ausbildung die akademische Turn- und Sportlehrerinnenprüfung, die ich nach dem S.-S. 1930 in Kiel durch das Schwimm- und Ruderlehrerinnenexamen ergänzte.

Ich studierte sodann das S.-S. 1931 in Freiburg und im W.-S. 1931/32 in Berlin und kam zum S.-S. 1932 nach Marburg zurück, um mich auf die Doktorprüfung vorzubereiten. Die Semesterferien 1932 verbrachte ich in England.

Der Plan zu der vorliegenden Arbeit ist anfänglich aus den Hauptseminarübungen von Professor Deutschbein über R. Browning erwachsen. Die gesamten englischen Vorlesungen von Professor Deutschbein haben meine Ausbildung entscheidend gefördert. Mit dem Rigorosum am 29. 11. 33 schloß ich mein Studium ab und hielt mich seitdem zu Hause und in Marburg auf.

Meine sonstigen akademischen Lehrer waren die Herren Professoren Brie, Nicolai Hartmann, Heidegger, Helm, A. Hübner, Jaensch, Jung, Maync, Petersen, Trier, Weinhandl, Wildhagen, Wilhelm, Witkop.